

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A GALERIA DE RETRATOS DOS VICE-REIS E
GOVERNADORES DO ESTADO DA ÍNDIA.**

Percurso para a sua reinterpretação e salvaguarda.

Ana Teresa Baptista Jorge Moreira Braga Teves Reis

Orientadores: Prof. Doutor Fernando António Baptista Pereira
Prof. Doutor António José Estevão Grande Candeias

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-
Artes, na especialidade de Ciências da Arte e do Património

2023

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A GALERIA DE RETRATOS DOS VICE-REIS E GOVERNADORES
DO ESTADO DA ÍNDIA. Percurso para a sua reinterpretação e salvaguarda.**

Ana Teresa Baptista Jorge Moreira Braga Teves Reis

Orientadores: Prof. Doutor Fernando António Baptista Pereira
Prof. Doutor António José Estevão Grande Candeias

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na
especialidade de Ciências da Arte e do Património

Júri:

Presidente: *Doutora Ana Maria dos Santos Bailão, Professora Auxiliar e membro do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Presidente do júri por nomeação do Presidente do Conselho Científico desta Faculdade, Prof. Doutor Ilídio Óscar Pereira de Sousa Salteiro;*

Vogais:

- *Doutor João Paulo Oliveira e Costa, Professor Catedrático da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1º arguente]*
- *Doutora Catarina Miguel, Investigadora Integrada do Laboratório Hercules da Universidade de Évora (2º arguente]*
- *Doutor Eduardo Manuel Alves Duarte, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*
- *Doutora Alice Nogueira Alves, Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*
- *Doutor Fernando António Baptista Pereira, Professor Associado da Faculdade de*

Belas-Artes da Universidade de Lisboa [orientador]

Tese financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, comparticipada pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MCTES no âmbito do Programa Doutoral HERITAS – Estudos do Património [Ref.^a PD/00297/2013], com as referências PD/BI/135001/2017, PD/BD/143084/2018 e COVID/BD/152062/2021

2023

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Ana Teresa Baptista Jorge Moreira Braga Teves Reis, declaro que a tese de doutoramento intitulada “A galeria de retratos dos Vice-Reis e Governadores do Estado da Índia. Percorso para a sua reinterpretação e salvaguarda”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 20 de março de 2023

RESUMO

A Galeria dos Vice-Reis e Governadores do Estado da Índia não teve ainda um lugar de destaque no contexto do retrato português e da pintura indo-portuguesa. Com 120 pinturas a óleo realizadas entre 1547 e 1958, à guarda do *Archaeological Museum Velha Goa*, sob a tutela do *Archaeological survey of India*, do Ministério da Cultura do Governo da Índia, esta coleção constitui um importante objeto de estudo para as áreas humanísticas e científicas, apresentando-se como um bem de valor documental, cultural, histórico, técnico-artístico e iconográfico do contexto ultramarino ainda por explorar.

Com efeito, o frágil estado de conservação terá sido uma constante no percurso desta coleção, originando diversas intervenções com sucessivas camadas de repintes que nunca possibilitaram uma leitura factual da informação contida nos retratos, o que tem vindo a limitar a realização de estudos conclusivos desde meados do século XX.

Esta tese apresenta, pela primeira vez, os resultados de um projeto bilateral e multidisciplinar posto em prática para o estudo integrado de 16 retratos da coleção de Goa, partindo de uma metodologia prévia aplicada nos três retratos incorporados no Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa. Os dados foram recolhidos e processados com o apoio do Centro de Investigação e Estudo em Belas-Artes-CIEBA (Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes) e dos Laboratórios HERCULES (da Universidade de Évora) e José de Figueiredo (DGPC). Os resultados foram utilizados para o desenvolvimento de propostas para apoiar a tutela na reinterpretação da coleção e na criação de uma estratégia para a sua salvaguarda e exposição, num projeto colaborativo internacional, exemplo de boas práticas na conservação e gestão do património partilhado, que esperamos possa ser replicado noutros projetos.

A abordagem multidisciplinar permitiu a abertura de uma nova página no estudo desta coleção, pelo acesso de investigadores de várias áreas de especialidade a dados que estavam ocultos e para cuja divulgação pretendemos agora contribuir.

Palavras-Chave:

Património partilhado; Estudo multidisciplinar; Arte goesa; Retrato; Repintes

ABSTRACT

The portrait Gallery of the Viceroys and Governors of *Estado da Índia* has not yet had a prominent place in the context of Portuguese portraiture and Indo-Portuguese painting. Comprising 120 oil paintings made between 1547 and 1958, incorporated in the Archaeological Museum Velha Goa, under the administration of the Archaeological Survey of India, Ministry of Culture, Government of India, this collection represents an important and unexplored case-study for the humanistic and scientific fields, covering unique documentary, cultural, historical, technical-artistic and iconographic values in the context of the Portuguese Ultramarine context.

Alas, the fragile state of conservation has been a constant in the course of this collection, which justified several interventions, resulting in an overlap of successive layers of repaints that never allowed a factual reading of the information contained in the portraits, which has limited the development of conclusive studies since the mid-20th century.

This thesis presents, for the first time, the results of a bilateral and multidisciplinary project put into practice for the integrated study of 16 portraits from the Goa collection, based on a previous methodology applied to the three portraits incorporated in the National Museum of Ancient Art, in Lisbon. The data were collected and processed with the support of the Centro de Investigação e Estudo em Belas-Artes-CIEBA (University of Lisbon, Faculty of Fine Arts) and the Laboratories HERCULES (from the University of Évora) and José de Figueiredo (DGPC). The results were used to develop proposals to support the reinterpretation of the collection and in the creation of a strategy for its safeguard and exhibition, in an international collaborative project, example of good practices in the conservation and management of shared heritage, which we hope can be replicated in other projects.

The multidisciplinary approach allowed the opening of a new page in the study of this collection, through the access of researchers from various areas of expertise to data that were “hidden” and to whose dissemination we now intend to contribute.

Keywords:

Shared heritage; Multidisciplinary study; Goan art; Portrait; repaints

AGRADECIMENTOS

Aos meus orientadores, pelo espírito com que embarcaram nesta aventura e por elevarem o projeto, o Professor Fernando António Baptista Pereira, sempre pronto e disponível para partilhar o seu vasto conhecimento, pelo entusiasmo da descoberta e pelo voto de confiança em todos os momentos; ao Professor António Candeias, por me acolher no projeto, por acreditar que eu seria capaz de o concretizar e pelo apoio incondicional em todo o processo.

Ao Miguel Mateus, por me ter convidado para este projeto e por confiar em mim este legado (esta tese também é tua!), estarás sempre presente. Ao David, por ser verdadeiro, por estar presente em todos os momentos, pela motivação, suporte e por todo o contributo e saber que dedicou a este projeto para ter sucesso. Ao José Artur Pestana, pela amizade, partilha e pelos conselhos.

Ao programa doutoral HERITAS – Estudos do Património, na pessoa do Professor Paulo Simões Rodrigues, por aprovar a minha candidatura e pelo entusiasmo com que foi recebida; ao apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia sem o qual não teria sido possível concretizar este projeto; ao CIEBA, da Faculdade das Belas-Artes, por ser instituição acolhedora e a todo o apoio dado pelos Professores Paulo Queiróz, Ilídio Salteiro, Jorge dos Reis e pela Cláudia Pauzeiro durante o Projeto *Old Goa Revelations*, bem como no apoio à participação em congressos; ao Laboratório HERCULES, da Universidade de Évora, na pessoa do Professor José Mirão, por ser instituição acolhedora e a todo o apoio prestado nas campanhas científicas desde 2011; ao Instituto José de Figueiredo, na pessoa da Dr.^a Gabriela Carvalho, por todo o apoio científico prestado nas campanhas do MNAA e de Goa.

Ao MNAA, nas pessoas de António Filipe Pimentel, José Augusto Seabra, Joaquim Oliveira Caetano, Anísio Franco e Luís Montalvão, pela colaboração no estudo científico, nas reportagens televisivas e pela consideração à nossa investigação durante a montagem da exposição *Museu das Descobertas*; à Fundação Calouste Gulbenkian, nas pessoas do Doutor Guilherme de Oliveira Martins e da Dr.^a Mariana Portas por considerar o Projeto *Old Goa Revelations* merecedor da atribuição de apoio financeiro, sem o qual não teríamos tido as mesmas oportunidades de sucesso. À Fundação Oriente, pela atribuição da bolsa de estudo de curta duração, com um agradecimento especial à delegada de Goa, Inês Figueira, por todo o apoio na logística e estadia da equipa.

À Direção do Archaeological Survey of India, nas pessoas de Usha Sharma e Daljit Sing e à Direção do Science Branch, na pessoa de Vimal Saxena, pela autorização do trabalho de campo, pelo acolhimento, interesse e oportunidade de discussão. Um agradecimento muito especial a N. Taher, pela amizade, por acreditar que seria possível e pelo contributo na condução do processo dentro do ASI. Shukran! Ao Archaeological Museum, Velha Goa, na pessoa do Director Kishore Raghubans, e de todo o staff, pelo acolhimento, apoio logístico e pelo esforço em proporcionar à nossa equipa excelentes condições de trabalho.

Aos membros da equipa do *Old Goa Revelations*, pela sua dedicação, entusiasmo e compromisso com o projeto e sem os quais não teria conseguido atingir os objetivos: a Prof. Teresa Caldeira (o nosso suporte, sempre pronta para arregaçar as mangas!), a Mónica Esteves Reis (pela amizade e por todo o empenho na imagem do projeto e gestão do trabalho de campo), a Ana Machado, o Luís Piorro e o nosso Ian de Noronha (por serem incansáveis, pela boa disposição e partilha de conhecimento), a partir do Laboratório HERCULES, a Ana Margarida Cardoso e o Nuno Carriço, e um agradecimento especial à Sara Valadas, o meu ombro amigo, obrigado pelo rigor e sentido crítico com que me acompanhaste até o último dia da tese! Que venham novas aventuras! À equipa do Science Branch, Shrikant Mishra, Rajeshwari Lakshmi, Deepak Gupta, Vimal Kumar, Anil Patil, Anupama Mahajan, Kamlesh Verma, Meher Bahre, Nilesh Mahajan, Sammer CP, Soban Dinesh e Sudhir Wahg pela partilha desta experiência única, Shukrya! Ao ASI Goa Circle, na pessoa de Rohini Ambekar.

Ao Ministério dos Negócios Estrangeiros e ao Consulado Geral de Portugal em Goa, na pessoa do cônsul Dr. António Chrystêllo Tavares, por todo o apoio prestado com o transporte do equipamento. Ainda em Goa, um agradecimento à Nalini Elvino de Sousa e ao Pedro Pombo. Ao Directorate of Archives and Archaeology, na pessoa da Diretora Blossom Madeira, por todo o apoio prestado na pesquisa dos arquivos.

Aos meus amigos, colegas de profissão, investigadores e profissionais de outras áreas de especialidade que contribuíram com o seu saber para esta tese das mais diversas formas, desde a discussão de ideias, à disponibilização de recursos ou preciosos conselhos, o meu Muito Obrigado! Alice Nogueira Alves, Álvaro Soler del Campo, Ana Bailão, Ana Candeias, Ana Calvo, Ana Duarte, Ana Martins, AnneMarie Jordan, António Campo, Anthony Disney, Carlo Botainni, Catarina Miguel, Constança Tovar, Dagmar Eichberger, Eduardo Duarte, Eveline Brigham, Francesco Gusela, Francisco Bilou, Frederico Henriques, Glen Fernandes, Hélder Carita, Helena Melo, Inês Cardoso, Jason Keith Fernandes, Joaquim Inácio Caetano,

Joaquim Santos, Jorge Flores, José Manuel Garcia, Lília Esteves, Liliana Carneira, Luís Bravo, Luíz Cunha Gonçalves, Luís Filipe Thomaz, Maria João Gamito, Maria Teresa Desterro, Miguel Metelo de Seixas, Nuno Vila-Santa, Paula Moura Pinheiro, Pedro Flor, Percival de Noronha, Rita Vaz Freire, Roger Lee de Jesus, Rui Bordalo, Rui Loureiro, Satish Pandey, Sidh Mendiratta, Shriguru Bagi, Sofia Pessanha, Sónia Costa, Susana Campos, Tiago Dias, Vanessa Antunes e Vítor Serrão.

Finalmente, à minha família por todo o apoio e motivação ao longo destes anos, em especial aos meus queridos pais, pelo suporte e presença durante toda o meu percurso académico, sem os quais não teria chegado aqui. Serei sempre grata!

DEDICATÓRIA

À memória dos meus mentores, Angelina Mangorrinha e Miguel Mateus

ÍNDICE

SUMÁRIO DOS ANEXOS	13
INTRODUÇÃO.....	15
LISTA DE ABREVIATURAS E DE ACRÓNIMOS.....	25
PARTE I_Fortuna histórica: a evolução pictórica dos retratos da Galeria dos Vice-Reis e Governadores nos diferentes espaços de exposição	27
1. O Palácio do Sabaio.....	27
1.1 A criação da Galeria dos Vice-Reis e Governadores por D. João de Castro....	28
1.2 Autoria.....	35
1.3 A iconografia da primeira série	37
2. O Palácio da Fortaleza (1554-1695).....	41
2.1 A reprodução da Galeria n' <i>O Livro de Lisuarte de Abreu</i> e a continuidade da atividade do pintor Constantino na segunda série.	42
2.2 A renovação «necessária e curiosa» do Governador Fernão Telles de Menezes	43
2.3 Iconografia da terceira série	45
2.3.1 Eventual colaboração de Manuel Godinho de Erédia	49
3. O Palácio da Casa da Pólvora, Panelim (1695-1759).....	56
4. O Palácio de Pangim (1759?-1886).....	59
4.1 O plano de revitalização da Velha Cidade.....	60
4.2 As intervenções desconhecidas do século XIX	62
5. O convento de são caetano (1887-1910)	68
5.1 A reprodução de Roncón	68
5.2 O restauro de Manuel Gomes da Costa (1893-94)	69
6. O Palácio de Pangim, 2. ^a vez (1910-1964).....	72

6.1 A deslocação para o Instituto para o Exame e Restauro de Obras de Arte (1953-1960).....	73
7. As transferências de tutela na sequência do 19 de dezembro de 1961 e do 25 de abril de 1974	78
7.1 Intervenções recentes nos diferentes contextos museológicos	80
PARTE II_O estudo científico dos retratos dos Vice-Reis e a sua contribuição para a interpretação da fortuna histórica da galeria.....	85
8. o retomar do processo de investigação dos retratos da galeria.....	85
8.1 Antecedentes.....	85
8.2 O estudo dos três retratos do MNAA	88
8.3 O projeto <i>Old Goa Revelations: New insights on the Viceroy's Paintings</i>	90
9. Novos dados para a caracterização técnica e material das pinturas sobre madeira da Galeria dos Vice-Reis	100
9.1 Primeira série. Retratos executados em 1547 no Palácio do Sabaio. A identificação de elementos originais.....	101
9.2 Segunda série. Retratos executados entre 1547 e 1560.	114
9.3 Os retratos da terceira série e a primeira renovação no Palácio da Fortaleza (1581)	119
9.4 A série Filipina (1584-1640)	138
9.5 As intervenções do século XVIII: O fundo ocre e as trocas de retratos?	154
9.6 As Intervenções do século XIX	165
9.7 As Intervenções do século XX	190
PARTE III_Propostas para salvaguarda e re-interpretação da galeria dos vice-reis	210
10. Condições de preservação e estado de conservação	211
10.1 Condições de preservação dos espaços expositivos	211
10.2 Estado de conservação das pinturas em exposição.....	212
10.3 As reservas.....	215

11. Sugestões para melhoria das condições de preservação conservação	217
11.1 Conservação preventiva.....	217
11.2 Conservação curativa.....	220
12. Desafios atuais para o restauro da coleção	223
13. Propostas para a reinterpretação da galeria dos vice-reis	233
13.1 Contribuições para uma nova museografia	234
13.2 A contribuição das tecnologias digitais para a criação de novas sinergias ..	239
CONCLUSÃO.....	246
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	256
LISTA DE FIGURAS	270
LISTA DE TABELAS	278
LISTA DE GRÁFICOS.....	279

SUMÁRIO DOS ANEXOS

I. ANEXO

I.I Reproduções de Gaspar Correia nas <i>Lendas da Índia</i>	p. 7
I.II Reproduções e exames de área	
I.II.I D. Francisco de Almeida	p.7
I.II.II Afonso de Albuquerque	p.13
I.II.III Lopo Soares de Albergaria	p.18
I.II.IV Diogo Lopes Sequeira	p.22
I.II.V Vasco da Gama	p.27
I.II.VI Nuno da Cunha	p.30
I.II.VII D. João de Castro	p.35
I.II.VIII Jorge Cabral	p.38
I.II.IX Fernão Teles de Menezes	p.44
I.II.X D. Francisco de Mascarenhas, MNAA e AMVG	p.48
I.II.XI Matias de Albuquerque	p.57
I.II.XII D. Miguel de Noronha	p.62
I.III Documentos e transcrições	
I.III.I <i>Registos gerais, 1824-1825</i>	p.67
I.III.II <i>Termos das Obras, 1804-1825</i>	p.69
I.III.III <i>Cartas e Ordens, 1839</i>	p.71
I.III.IV <i>Termos das Obras, 1825-1854</i>	p.73
I.III.V Arquivo do Dr. João Couto, MNAA	p.74

II. APÊNDICE

II. I Fichas de microamostragem

II.I.I Ficha 1: Escudo de armas. Francisco de Almeida. Amostra FA10	p.76
II.I.II Ficha 2: Zona do traje. Francisco de Almeida. Amostras FA12, FA13 e FA3 .	p.77

II.I.III Ficha 3: Fundo vermelho e letras douradas das camadas primitivas (1547). Francisco de Almeida. Amostras FA16 e FA15	p.82
II.I.IV Ficha 4: Escudo de armas. Lopo Soares de Albergaria. Amostras AA1 e AA2.	p.85
II.I.V Ficha 5: Traje. Lopo Soares de Albergaria. Amostra AA7 e AA6	p.89
II.II Relação dos governos do Estado da Índia vs retratos e sua localização	p.93
II.III Levantamento de inscrições e informação técnica dos retratos sobre suporte lenhoso	p.100
II.IV Artigos científicos realizados no âmbito do tema	p.146

INTRODUÇÃO

Esta tese insere-se na área das Ciências da Arte e do Património e é dedicada à criação de uma proposta de metodologia que visa a salvaguarda e reinterpretação da coleção de retratos da Galeria dos Vice-Reis e Governadores do Estado da Índia (1547-1958). Uma coleção que se enquadra no património partilhado de origem portuguesa no Mundo, criada durante a administração Portuguesa do Estado da Índia e que, desde 1961, se encontra sob a tutela do Archaeological Survey of India, uma instituição do Ministério da Cultura do Governo Indiano.

Contexto da coleção e enquadramento da investigação

Iniciada em 1547, esta coleção conta hoje com um total de 120 retratos, 71 em exposição e 46 em reserva incorporados no Archaeology Museum, Velha Goa (AMVG), para além dos três painéis que estão em Lisboa, incorporados no acervo do MNAA (um em reserva e dois em exposição). Destes, 88 são em suporte lenhoso (o último datado de 1774), 31 em suporte têxtil e uma fotografia (do último Governador, Manuel Vassalo e Silva). Os retratos expostos no AMVG encontram-se dispostos por ordem cronológica por três alas do primeiro piso, as Galeria 6,7 e 8¹. Este museu encontra-se instalado nas dependências do antigo Convento de São Francisco, no coração do complexo monumental de Velha Goa, Património Mundial de Humanidade, desde 1986, considerado de Valor Universal Excecional desde 2019.

O aspeto atual destes retratos, em especial daqueles executados antes dos finais do século XVII, não corresponde de todo ao seu aspeto primitivo. Como consequência de se encontrarem expostos em ambientes com grandes amplitudes higró-térmicas, cedo foram sujeitos a processos de degradação que começaram a afetar as camadas pictóricas. Assim, questões relacionadas com o estado de conservação, aliadas às mudanças de gosto, influenciadas pelas novidade do retrato de corte ibérico que chegavam a Goa, originaram subsequentes intervenções de renovação ou reparo (parciais ou integrais) iniciadas logo no século XVI, e que, a partir do século XIX, já são realizadas por pintores sem capacidades técnicas para estas empreitadas, nas quais cobriram estas composições com

¹ No Apêndice II.II encontra-se uma listagem com a relação dos governos do Estado da Índia vs os retratos ainda existentes e a sua localização atual.

repintes integrais de qualidade técnica e artística inferior, ocultando valores intrínsecos das composições primitivas.

Até agora, as únicas provas do aspeto original destes retratos eram baseadas em testemunhos da época, nomeadamente das reproduções coevas e também nas imagens do relatório do processo de restauro de sete pinturas, cujos repintes foram removidos no antigo Instituto para o Exame e Restauro de Obras de Artes (IEROA), entre 1953 e 1961. Através desta investigação, conseguimos demonstrar que, sob duas camadas de repintes integrais datadas do século XIX, a maioria das composições realizadas a partir de 1581 ainda se encontram preservadas, havendo, contudo, já poucos vestígios das camadas atribuídas a 1547. No entanto, não existindo um acesso generalizado a esta informação, visível apenas através de exames multiespectrais, nunca foi possível, até aos dias de hoje, realizar uma análise histórico-artística e iconográfica fundamentada. Com efeito, a ocultação de elementos como os trajes, insígnias, armaria, heráldica e das próprias fisionomias originais, levou a erros de interpretação destas obras e ao esquecimento desta pinacoteca no campo do estudo da arte do retrato em Portugal e da arte indo-portuguesa.

Por outro lado, a partir da observação do estado de conservação dos retratos que foram devolvidos a Goa após a eliminação dos repintes na Oficina de Beneficiação de Pintura Antiga (OBPA), mais especificamente da fragilidade das camadas superficiais, e da visível incompatibilidade entre materiais originais e materiais de intervenções mais recentes, constatamos que estas espessas camadas de repintes têm vindo a atuar como camadas protetoras das superfícies originais. Nesse sentido, sem haver previamente um estudo e melhoramento nas condições ambientais do local de exposição, a solução (na nossa opinião), terá de passar pela manutenção dos repintes, adotando, paralelamente, uma modificação da exposição, que permita a correta interpretação das obras. Essa opção poderá permitir, futuramente, um «espaço de diálogo» acerca de critérios de intervenção, dado que, de acordo com a legislação patrimonial Indiana, estas camadas adquiriram um valor histórico e não poderão ser removidas.

É nesse sentido que esta investigação tem a maior importância, como primeiro contributo para a identificação, caracterização e interpretação de todas as campanhas de intervenção

realizadas nestas obras, a partir do qual, a tutela poderá dispor de mais dados acerca das camadas de repintes.

Estado da Arte

Desde finais do século XIX que historiadores e estudiosos se interessam pela fortuna histórica destes retratos e das várias intervenções a que foram sujeitos. Os primeiros autores que procuraram sistematizar as origens e história da coleção, bem como identificar e balizar cronologicamente as principais alterações relativamente às composições originais, foram o numismata Augusto Carlos Teixeira de Aragão (1823-1903)² e o jurista Luíz da Cunha Gonçalves (1875-1956)³. O primeiro atribui as primeiras intervenções aos finais do século XVII, pois a partir desse momento deixam de se observar repintes (Aragão, 1880), já o segundo, define três momentos de intervenção (Gonçalves, 1898) - século XVIII, início do século XIX e a intervenção final de Manuel Gomes da Costa (a que Aragão já não assistiu) e que começa a ser alvo de críticas em Goa pelas vozes de José Ferreira Martins (1919; 1935) e de Ismael Gracias (1945).

A divulgação, na Metrópole, da reprodução realizada por Roncón, de 1890 (em carvão), bem como do resultado da intervenção de Gomes da Costa, começam a suscitar o interesse do heraldista Jorge Alberto Hofacker de Moser (1906-1971)⁴, que queria perceber se aqueles desenhos corresponderiam às composições visíveis. Inicia então manifestações públicas na imprensa local (Moser, 1946), bem como nas sessões da Real Academia de História relativamente à necessidade de salvaguarda da coleção, conseguindo envolver na causa o Diretor do MNAA, João Rodrigues da Silva Couto (1892-1968). É nesse contexto que surge o historiador de arte Carlos Mascarenhas Martins de Azevedo (1918-1995), que visita a coleção inserido no trabalho de campo da Brigada de Estudo dos Monumentos da Índia Portuguesa (1952), na sequência do qual, seis retratos são enviados para o IEROA que, na altura, ainda se encontrava sob a tutela do MNAA. Os resultados desta intervenção, nomeadamente das primeiras radiografias e da eliminação dos repintes,

² Teixeira de Aragão realiza o inventário da coleção em 1871, no Palácio de Pangim, identificando erros nas legendas, bem como o corte dos painéis. Na relação dos retratos existentes (Apêndice II.II), colocamos a indicação deste autor relativamente à disposição da coleção no Palácio de Pangim.

³ Luíz Cunha Gonçalves era um entusiasta pelo património de Goa. Foi o autor da obra *Telas e esculturas da Cidade de Goa*.

⁴ Foi Jorge Moser que prestou apoio no estudo iconográfico das reproduções de Roncón quando surgiram as primeiras questões de autenticidade nos retratos que entraram no IEROA.

originam estudos por Jaime Martins Barata (1899-1970) (1952) e Carlos de Azevedo (1954) relativamente ao que seria o aspeto primitivo das composições e de como tinham sido modificadas ao longo do tempo. Na mesma época, Francisco de Simas Alves de Azevedo (1933-2014) (1954) recolhe novos elementos para a história da coleção nos arquivos do Estado da Índia, em Lisboa, e Ernesto Rodrigues Soares (1887-1966) (1960) irá incluir os retratos dos Vice-Reis no *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, já atualizados com os resultados da intervenção.

A partir da década de 80, do século XX, José Augusto França (1922-2021) (1981), introduz a coleção na historiografia da arte portuguesa, mas destacada apenas pelo seu interesse iconográfico. Em 1991, António Vasconcelos de Saldanha compila, pela primeira vez, a fortuna histórica da coleção, na *Introdução*, da edição fac-similada, do álbum de aquarelas que Gomes da Costa ofertara ao Rei D. Carlos I, com a reprodução de todos os retratos após a sua intervenção (Costa, 1991). Do ano seguinte, a publicação de outra edição fac-similada, desta feita do *Livro de Lisuarte de Abreu* (Abreu, 1992), trouxe outro grande contributo iconográfico para o conhecimento das composições primitivas da Galeria.

Ainda na década de 90, AnneMarie Jordan (1995) elabora o primeiro trabalho dedicado à relação de D. João de Castro na encomenda dos retratos, nomeadamente o contexto cultural e as influências artísticas, seguindo-se os estudos generalistas de Pedro Dias (1998; 2004) quanto a autorias, influências locais e composição formal, considerando, porém, que os retratos originais já não existem. Estudos coevos de Vítor Serrão e de José Alberto Seabra (AAVV, 1998), incidiram na iconografia em torno do retrato de Vasco da Gama e a sua vera fisionomia⁵. Em 1999, foi dada à estampa a primeira publicação da reprodução fotográfica de todos os retratos por Francisco Xavier Valeriano de Sá, que permitiu a elaboração de estudos no campo das insígnias das Ordens Militares (Trigueiros, 1998), apesar de estar baseada em elementos existentes nos repintes, que nem sempre correspondem ao desenho original.

5 Os mesmos historiadores de arte têm vindo a completar informação relativamente a autorias, fortuna histórica e outros retratos coevos através de trabalho de campo, concluindo, contudo, que o estado de conservação dos restantes retratos não permite um estudo artístico fundamentado e que existe uma grande lacuna em termos de processamento de informação arquivística (Dias, 2004; Serrão, 2011)

Destacamos também os estudos relativos à *Galeria das Armadas* por José Augusto Frazão de Vasconcelos (1889-1970) (1941), José Manuel Garcia (1998) e Rui Carita (1999), bem como dos diferentes *Palácios*, por Hélder Carita (1995), que não podem ser dissociados da fortuna histórica da Galeria dos Vice-Reis. No âmbito da iconografia quinhentista e da análise das várias reproduções, destacamos os estudos mais recentes de José Manuel Garcia (2009; 2017).

Na sequência das pesquisas de Vítor Serrão nos arquivos de Goa em 2010, surge a figura do pintor Aleixo Godinho, a quem o historiador de arte atribui a autoria de alguns dos retratos, de finais do século XVI até o primeiro quartel do XVIII, do retrato de Vasco da Gama do Senado, bem como do restauro da galeria das armadas, até então atribuído a Manuel Godinho de Erédia (1563-1623) (Serrão, 2011), confessando, porém, que dado o «péssimo estado de conservação» dos retratos «nada se pode dizer de seguro».

Com efeito, como referido acima, o estado atual dos retratos mais antigos não permitiu a realização de estudos fundamentados, mas a mais-valia iconográfica desta coleção, justifica a sua menção, por Pedro Flor (2010), na sua *Arte do Retrato em Portugal*, bem como o seu tratamento noutros trabalhos académicos produzidos por Vera Mariz (2012), dedicado à intervenção de Gomes da Costa (no contexto colonial), e por Nuno Martins (2013), contextualizando a Galeria na estratégia diplomática de D. para a difusão da «imagem do Império», tema que foi recentemente reavaliado e interpretado na tese do historiador Roger Lee de Jesus (2021).

Finalmente, dentro da temática da salvaguarda e da interpretação agora em estudo, foi realizada a dissertação de mestrado da candidata (Reis, 2014), onde demos os primeiros passos para reunir a fortuna histórica das intervenções, com base na história da coleção, na análise das reproduções e nos relatórios da Oficina de Beneficiação de Pintura Antiga (OBPA), onde apresentámos os primeiros resultados do estudo dos retratos do MNAA e onde iniciámos a discussão de eventuais intervenções. A descoberta do retrato de Lopo Soares de Albergaria sob a mítica figura de Afonso de Albuquerque teve cobertura mediática na revista da *National Geographic* (Campos, 2014) e no Programa da RTP, *Visita Guiada*.

Até o início da tese, produzimos outras publicações direcionadas para a divulgação dos temas investigados na dissertação (Reis & Candeias, 2017; Reis *et al*, 2017), ação que fomos continuando, no âmbito da presente investigação (Reis, Pereira & Candeias, 2018b), estimulada também pela aprovação do projeto *Old Goa Revelations: new insights on vice-roys and governors portrait gallery*, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, e que permitiu, pela primeira vez, uma cooperação bilateral internacional entre equipas do ASI e equipas portuguesas (do CIEBA, do Laboratório HERCULES e do Laboratório José de Figueiredo) para o estudo científico da coleção, cujos resultados foram apresentados no 19º Encontro Triannual do ICOM-CC (Reis *et al*, 2021). Este projeto teve divulgação pública no programa da RTP *Hora dos Portugueses* e também no *Jornal da Noite*, da TVI, com reportagem de Ana Candeias.

Finalmente, a menção à exposição temporária *Museu das Descobertas*, no MNAA (aberta ao público entre 31 de Maio a 29 de Setembro de 2019), onde foi colocada uma instalação multimédia junto dos retratos de D. Francisco de Mascarenhas e de Lopo Soares de Albergaria, com informação e imagens que ilustravam a nossa investigação (Franco, A.; Pimentel, L. Carvalho, A., 2019).

Fundamentação e pertinência da investigação

A nossa motivação para o estudo deste tema teve início com a dissertação de mestrado (Reis, 2014) partindo da perspetiva da conservação e restauro, nomeadamente das problemáticas em torno de uma intervenção numa coleção constituída por obras executadas ao longo de quatro séculos, e cuja fortuna histórica levou à adição de múltiplas camadas de repintes. Estas intervenções foram realizadas durante a administração portuguesa e são consideradas, pela atual tutela, como camadas de história a preservar. Que critérios e que metodologias serão os mais adequados, no tempo presente, para identificar e reconhecer valores partilhados, pela tutela e zeladores e, finalmente, assegurar a sua preservação através de um processo de intervenção conjunto?

Sendo adeptos da teoria contemporânea de conservação, aprofundada por autores como Salvador Munoz Vinas (2003), Barbara Applebaum (2010), Erica Avrami (2000), Stephan Michalski (2011) e Amita Baig (2003), defendemos que a tutela e os zeladores terão de fazer parte de um processo que se pretende aberto ao diálogo e à procura de

valores comuns, especialmente por se tratar de um património partilhado (Reis, 2014). A administração dos Vice-Reis e Governadores do Estado da Índia foi marcante em toda a região entre o Cabo da Boa Esperança e o Japão, pelo que, esta pinacoteca, mais do que expressão artística híbrida de várias culturas, possui um enorme valor histórico, documental e iconográfico para Portugal, para Goa, para a Índia e regiões do Índico, que evocam toda uma série de questões do passado para as quais temos de ser sensíveis.

Contudo, as fontes de informação acerca destas personagens e sua iconografia, bem como da história da coleção estão, na sua maioria, em língua portuguesa, o que implica uma necessária colaboração internacional para a identificação de todas estas camadas e o seu contexto histórico, técnico e científico. Congratulamo-nos por termos tido a oportunidade de realizar este estudo multidisciplinar, em conjunto com a tutela, mesmo que apenas numa pequena parte da coleção, servindo os resultados desta tese para apoiar o ASI na tomada de decisões relativamente à conservação da Galeria.

No âmbito desta tese, e com base nesta experiência, pretendemos realçar o papel fundamental do conservador-restaurador, na criação de pontes de diálogo entre especialistas de várias áreas científicas e humanísticas, e os zeladores, com vista à caracterização do património cultural e a definição de uma metodologia de intervenção.

Article 6: The conservator-restorer, in collaboration with other professional colleagues involved with cultural heritage, shall take into account the requirements of its social use while preserving the cultural heritage. (ECCO, 2003)

[Artigo 6.º: O conservador-restaurador, em colaboração com outros profissionais envolvidos com o património cultural, terá de levar em conta os requisitos do seu uso social durante o processo de preservação do património cultural]

Cabe ao conservador-restaurador a apresentação (numa perspetiva holística) de soluções claras e definidas que garantam, em primeiro lugar, a preservação material, integridade física, histórica e documental das obras, mas cujo resultado final e suas consequências (enquadrados nos limites éticos da profissão), possam ser alvo de discussão prévia entre zeladores, conservadores-restauradores e especialistas, respeitando assim a universalidade e sustentabilidade do património e promovendo uma sociedade inclusiva, participativa e responsável, no âmbito das boas práticas para o património partilhado.

Conservators have a unique role among the professionals that deal with cultural property; they alter the object itself, not just people's ideas about it. Conservators therefore have a special responsibility to consider both material and non-material information's in their decision-making. (...) Conservation practice must then ensure correct interpretation of the object's dual nature, i.e. its material and non-material aspects, where the conservator bears responsibility for identifying the appropriate interpretation after consultation with other parties and for devising a treatment that embodies it (Appelbaum, 2010)

[Os conservadores-restauradores detêm um papel único entre os profissionais que lidam com os bens culturais; eles alteram o próprio objeto, e não só as ideias que as pessoas têm sobre os mesmos. Os conservadores-restauradores têm, por isso, uma responsabilidade acrescida de considerar ambas as informações materiais e não-materiais na sua tomada de decisão. (...) A prática da conservação e restauro deverá, portanto, assegurar a correta interpretação da dualidade intrínseca do objeto, i. e., os seus aspetos materiais e não materiais, onde o conservador-restaurador, após consulta com outras partes, acerta a responsabilidade de identificar a interpretação apropriada e de delinear um tratamento que a incorpore]

Assim, a perspetiva da conservação e restauro neste contexto é a de uma disciplina que se pretende cada vez mais aberta e dialogante com a comunidade, que é quem usufrui e vive o património, tendo um papel central em abordagens multidisciplinares para a interpretação e preservação do património cultural. A realização de cooperações bilaterais, como o caso do *Old Goa Revelations*, deverão ser considerados exemplos de boas práticas, pois permitem o desenvolvimento de metodologias de intervenção que consideram os valores da comunidade cultural e da tutela relativamente ao património cultural à sua guarda, ou seja, garantem a sua interpretação.

Consideramos também pertinente, podermos contribuir com os primeiros dados acerca desta coleção para investigações futuras, e também em curso, noutras áreas de especialidade, nomeadamente para a história da arte, no campo do retrato em Portugal e no da pintura indo-portuguesa; no campo da heráldica e da iconografia ultramarina (que se revelaram essenciais para a identificação dos retratados); para o estudo do traje de corte

e militar (Pinto, C.A., 2016); no campo das técnicas artísticas e do estudo material de pintura goesa (Antunes, *et al*, 2017, 2019a, 2019b), entre outros.

Estrutura da tese

Tendo em conta os dados recolhidos ao longo da investigação, e mantendo o foco nas questões da interpretação e salvaguarda, estruturámos a tese em três partes distintas, que se complementam entre si, mas que requerem uma análise separada, para facilitar a leitura deste trabalho.

A Parte I é dedicada à revisão da fortuna histórica da coleção, desde a sua encomenda, em 1547, para o Palácio do Sabaio, até à sua incorporação no AMVG, em 1964 e no MNAA, em 1982. Ficando evidente, neste processo de revisão, que houve uma associação clara entre as campanhas de intervenção nos retratos e a realização de obras de renovação ou reparação, ou de mudanças, das residências oficiais, os capítulos são organizados pelos diferentes espaços onde a coleção esteve exposta. Nestes, abordamos os edifícios e a localização dos retratos, os intervenientes e as suas motivações, os eventuais autores (baseados em documentação histórica), e ainda a evolução da iconografia consoante as modificações introduzidas, fazendo um paralelo com o retrato de corte europeu, mais especificamente da corte ibérica.

A Parte II é também organizada pelos diferentes espaços expositivos, mas focada nas campanhas de intervenção e na sua caracterização formal e elementar, apoiada pelos resultados do estudo científico, nomeadamente dos exames de área e das análises *in-situ*, e também pela sua confrontação com reproduções coevas ou outras fontes gráficas. No total, foi possível identificar, quatro momentos de execução (1547, 1547-1561, 1581 e o período entre 1581-1635) e 6 momentos de intervenção (1581; séc. XVIII; 1825-1839; 1893-94; 1953-61 e 1974-2019). Em suma, pretendeu-se corroborar, com factos históricos e científicos as campanhas de execução e intervenção contextualizadas, no tempo e no espaço, na Parte I.

A Parte III é então dedicada a propostas e a possíveis soluções para salvaguarda e interpretação. No campo da salvaguarda, e com base numa avaliação geral do estado de conservação e das necessidades da coleção, propomos algumas medidas prioritárias, bem como a apresentação de tópicos para discussão futura. Abordamos a problemática em

torno da eliminação de repintes e que soluções poderão ser adotadas no curto prazo, respeitando os critérios de intervenção do ASI, recorrendo, por exemplo, às tecnologias digitais. Um tema que nos leva para as propostas no campo da interpretação, nomeadamente na criação de um discurso expositivo que permita o acesso às várias fases da intervenção, sem a remoção das «camadas de história», apresentando, em paralelo, dados históricos, iconográficos, técnicos e científicos.

Em suma, esta Parte III pretende apresentar propostas para divulgação, a um público generalizado, dos resultados da investigação expostos nas Partes I e II, indo de encontro às intenções do AMVG de renovar o discurso museológico e museográfico que valorize a coleção e que permita uma nova reinterpretação destas obras, e de um longo período histórico na região do Índico, gizado a partir da Velha Cidade de Goa, assumindo-se a participação internacional nesse processo, numa perspetiva de cooperação científica.

A tese é complementada com um volume de anexos e de apêndices onde se incluem duas tabelas (Apêndices II.II e II. III) para consulta regular durante a leitura do corpo de texto. A primeira contém a lista completa de todos os governos, por ordem cronológica, com o levantamento dos Governadores e Vice-Reis que possuem retrato e a sua localização atual. A segunda, apenas contempla os retratos sobre madeira (em exposição e em reserva), e inclui registo fotográfico (frente e verso, sempre que possível), acompanhado de dados técnicos e das inscrições identificadas.

LISTA DE ABREVIATURAS E DE ACRÓNIMOS

AFOI – Arquivo Fundação Oriente, Índia

AGU – Agente Geral do Ultramar

AHM – Arquivo Histórico Militar

AHU – Arquivo Histórico Ultramarino

AJC – Arquivo João Couto (Arquivo MNAA)

AMNAA - Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga

ANTT – Arquivo Nacional Torre do Tombo

AMVG – Archaeological Museum, Velha Goa

ASI – Archaeological Survey of India

BAA – Biblioteca de Arte e Arquivos (FCG)

BEMIP – Brigada de Estudo dos Monumentos da Índia Portuguesa

BL – British Library

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

BPE - Biblioteca Pública de Évora

CIEBA – Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes, Universidade de Lisboa

DGEMN – Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais

DGIA - Direção Geral da Integração Administrativa

DGPC – Direção Geral do Património Cultural

DAAGG – Directorate of Archives & Archaeology, Government of Goa

ECCO – European Confederation of Conservator’s Restorer’s Organizations

EDXRF - Energy Dispersive X-Ray Fluorescence (Fluorescência de raios-X por dispersão de energia)

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

FCL – Fundação Cidade de Lisboa

FLUL – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

FO – Fundação Oriente

FUV – Fluorescência de Ultra-Violeta

GOI – Government of India

HERCULES – Herança Cultural, Estudo e Salvaguarda

IEROA – Instituto para o Exame e Restauro de Obras de Arte

IJF – Instituto José de Figueiredo

IPPC – Instituto Português do Património Cultural

JNE – Junta Nacional de Educação

LJF – Laboratório José de Figueiredo

LLA – O Livro de Lisuarte de Abreu

μ -FTIR - μ -Fourier-Transform InfraRed spectroscopy (Espectroscopia de Infravermelho com Transformada de Fourier)

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

MEN – Ministro da Educação Nacional

OBPA - Oficina de Beneficiação de Pintura Antiga (do IEROA)

OGR – Old Goa Revelations

PCL – Pangim Central Library

RIV – Reflectografia de Infravermelho

RRX – Radiografia de Radiação X

SEC – Secretaria de Estado da Cultura

SEM-EDS – Scanning Electron Microscopy coupled with Energy Dispersive X-ray spectroscopy (Microscopia Eletrónica de Varrimento, acoplada com Espectroscopia de raios X por dispersão de Energia)

SGL – Sociedade de Geografia de Lisboa

WHIPIC - International Centre for the Interpretation and presentation of World Heritage sites under the auspices of UNESCO.

PARTE I_FORTUNA HISTÓRICA: A EVOLUÇÃO PICTÓRICA DOS RETRATOS DA GALERIA DOS VICE-REIS E GOVERNADORES NOS DIFERENTES ESPAÇOS DE EXPOSIÇÃO

1. O PALÁCIO DO SABAIO

Em 1510, após a tomada definitiva da Cidade de Goa, Afonso de Albuquerque (1452-1515) instala-se no Palácio do Sabaio, a residência de Ismael Adil-Shah (1498-1534), descendente do famoso Adil Khan (chamado de *Idalcão* pelos portugueses), Abdul Muzaffar Yusuf Adil Sháh (1450-1510), o *Sabaio*⁶, rei de Bijapur e governador de Goa aquando da primeira investida do *Terribil*.

É só em 1530, sob a administração de Nuno da Cunha (1487-1539), que se formaliza a transferência da sede do Governo, em Cochim, para o Palácio do Sabaio (Fonseca, 1878). Inicialmente de influência islâmica, este edifício de três andares com fachada de pedra escura, grandes salões e pórticos em madeira entalhada (Fonseca, 1878), terá adquirido um gosto maneirista aquando da sua reconstrução para residência dos Vice-Reis e Governadores. A partir de 1560, com a alteração da sua função para Palácio da Inquisição adquiriu “uma estética de grande profusão decorativa, de acordo com a arquitetura religiosa do período do século XVII” (Carita, 1995: 39).

As descrições mais completas deste edifício surgem pelos viajantes como Pyrard de Laval (ca.1578- ca.1623), Jean Baptiste Tavernier (1605-1689) e Charles Dellon (1650-1710) referentes, porém, ao Tribunal do Santo Ofício, já com bastantes modificações relativamente ao edifício original (Fonseca, 1878):

O Palácio da Inquisição é um edifício mui amplo, com uma sala mui bella e grande, com grandes escadarias mui compridas e fabricadas de mui boa pedra; e não há casa de rei que tenha uma sala tao bella. (Laval & Rivara, 1944:43)

As plantas oitocentistas deste Palácio (Carita, 1995) revelam que os grandes salões terão sido transformados em celas, mantendo-se então a grande Sala dos Atos no piso nobre (Fig. 1).

⁶ Yusuf Adil Sháh fora criado em Sava, na Pérsia, e por isso conhecido por Savaí, o Sabaio que deu nome a este Palácio.

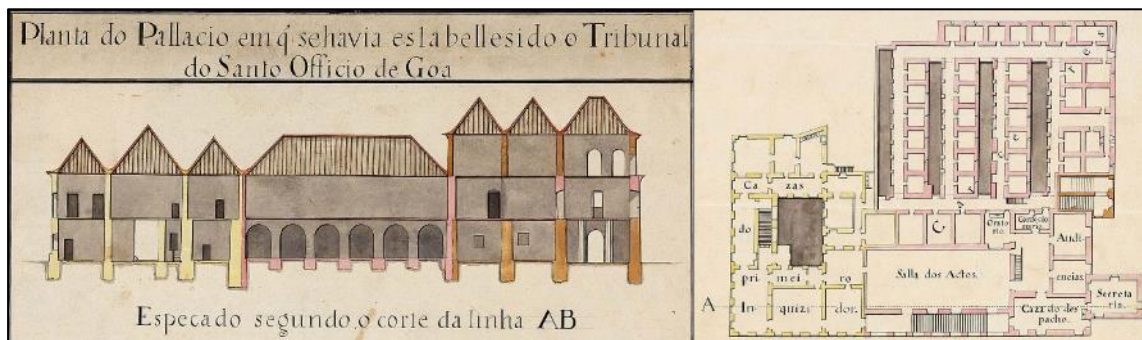


Figura 1_Palácio da Inquisição de Goa. Corte dos alçados e planta do piso nobre. Indicado a azul está a *Salla dos Actos*. Ass. Por J.B.Vieira Godinho, c. 1779, SGL. Fonte: acasasenhorial.org

1.1 A criação da galeria dos Vice-Reis e Governadores por D. João de Castro

Terá sido na *casa* principal do Sabaio onde o conjunto pictórico inicial teve a sua génese, em abril de 1547, na sequência dos eventos associados à entrada triunfal em Goa do então Governador, D. João de Castro (1500-1548), após a vitória no segundo cerco de Diu⁷. Este momento festivo foi de um grande impacto social e político, com ecos nas cortes regionais e nas cortes europeias (materializadas nas famosas tapeçarias do *Kunsthistoriches Museum*, de Viena⁸), marcando doravante a iconografia da representação de D. João de Castro, nomeadamente o traje carmesim e dourado, bem como a coroa e o ramo de folha de palma (Figs. 2-4), elementos que nos importam reter deste episódio, no âmbito desta tese, e sobre os quais nos debruçaremos adiante.

A descrição do traje surge nas *Décadas* de Diogo do Couto (ca. 1542-1616):

O Governador (...) vinha vestido em huma roupa Franceza de cetim carmezim, toda guarnecida de ouro, com golpes pelas mangas, tomadas com botões ricos, e hum jubão do mesmo theor, huns altos de grã à Portugueza antiga, com alguns golpes; por cima do jubão levava uma coura de laminas, assentada em brocado, e cravada de pregos de

⁷ Nas teses de doutoramento de Martins (2014) e de Jesus (2021) são realizadas descrições exaustivas do episódio da entrada triunfal em Goa com a referências às várias fontes documentais, nomeadamente daquelas que correspondem a testemunhos presenciais, como Leonardo Nunes e de Gaspar Correia, bem como das posteriores por Diogo do Couto, Frei Fernando e Jacinto Freire de Andrade.

⁸ Para a interpretação e caracterização destas obras ver os textos incluídos no respetivo Catálogo (Paulino, 1995).

prata; na cabeça levava hum gorra de veludo preto com formosas plumas, e espada, e adaga de ouro. (Couto, 1751: 314)

E por Gaspar Correia (1492- ca.1561), surge a referência aos elementos do triunfo:

...veo Tristão de Paiva, honrado cidadão, com hum bacio de prata grande, dourado, em que Ihe apresentou hum palma verde, e hum capella da mesma palma, que o mesmo Tristão de Paiva pôs na cabeça ao Governador sobre hum gorra de veludo preto que trazia, e Lhe meteo a palma na mão; mas o Governador tirou a gorra e a pôs no bacio, e pôs a capella na cabeça em cima dos cabellos, ao modo romano... (Correia, 1886:589).



(esq.) **Figura 2**_Reprodução do retrato de D. João de Castro no *Livro de Lisuarte de Abreu*, c. 1560; Créditos: CNCDP; (centro) **Figura 3**_Pormenor da representação de D. João de Castro na Tapeçaria dedicada à *Entrada Triunfal em Goa*, 1555-60, Kunsthistorisches Museum, Viena; (dir) **Figura 4**_Retrato póstumo de D. João de Castro, séc. XVII (1.ª metade), col. Particular. Fonte: Paulino, 1995, pp:214. Podemos observar, através destas imagens, que a iconografia das representações primitivas de D. João de Castro respeita, com algumas adaptações, as descrições dos cronistas, quanto ao traje e elementos do triunfo. As representações posteriores também adotaram o mesmo registo.

A narração, por Diogo do Couto, destas festividades é concluída pela descrição do episódio onde a Câmara de Goa, em gesto de gratidão, encomenda o retrato de D. João de Castro para aí ser colocado, junto ao do *Terribil*⁹.

⁹ Paralelamente à Galeria do Palácio, a Câmara do Senado de Goa também encomendou, e tinha em exposição, retratos dos Reis de Portugal e de alguns Vice-Reis que a Câmara considerasse de merecimento. Iremos regressar a este assunto noutra contexto, mas com o objetivo de ilustrar os critérios de atribuição de tal honra, e que geraram disputas ao longo do tempo (Flores; Marcocci, 2018),

E querendo-o os Vereadores gratificar pelo amor que a todos mostrava, e pelo muito que merecia, o mandaram tirar pelo natural em hum formoso painel, e o puzeram na Camara de Goa, junto de Affonso de Albuquerque. Este auto se fez com grandes festas, e cerimoniaes, que tudo o Governador agradeceo, assim com palavras, como obras, solicitando com ElRey muitos favores pera aquella Cidade. (Couto, 1751: 319)

Apesar deste episódio não ter sido descrito por outros cronistas (por coincidência, Diogo do Couto também não refere a iniciativa da Galeria do Palácio), a existência da Galeria do Senado está documentada por outras fontes¹⁰ e confirma, na nossa opinião, uma iniciativa prévia à deste Governador na representação dos governantes, que não foi explorada pelos investigadores deste tema.

Com efeito, apenas Gaspar Correia relata, na primeira pessoa, como D. João de Castro tomou a iniciativa de criar, no Sabaio, a Galeria de retratos de todos os governadores que o precederam, e que contou com a participação do cronista. Este seu testemunho é a primeira descrição desta série de retratos e que indica como os governadores estariam representados, confirmando a sua exposição no salão nobre com o propósito de contribuir para um cenário e encenação de poder:

O Governador, como era curioso de fazer cousas memoráveis que ficassem per sua lembrança, pareceo-lhe bem fazer alguma memoria dos Governadores passados. E

consideramos pertinente o testemunho de Manoel Jácome de Mesquita, aquando das celebrações em Goa da Restauração de 1640, que nos dá conta da existência de cinco retratos: Afonso de Albuquerque, Vasco da Gama, João de Castro, Luís de Ataíde e D. Miguel de Noronha, aos quais se juntou, em 1641, o do Conde de Aveiras, João da Silva Tello de Menezes:

Ficou esta Cidade de Goa tão conhecida e agradecida ao muito que o Conde VRey obrou nesta ocasião de nossa liberdade e felicidade, que se deu por obrigada a lo significar com alguma demonstração exterior, aqual juntamente serviço de hum imortal padrão de eterna memória (...) & como na caza do governo & camara desta cidade estavam os retratos de cinco VReys aos quaes conhecia mayores & mais particulares obrigações entre eles mandou por o retrato do Conde VRey pera que participaçe com os mais seus predecessores desta geral gratulação por que se o Conde Almirante primeiro Argonauta desta grande navegação (...) merece esta divida demonstração de agradecimento (...) quatro VReys mais acompanhão estes dous retratos a saber o de Affonço de Albuquerque a quem deve a conquista da India as melhores fortalezas & Cidades que tem, os dous defensores deste estado Oriental contra o poder dos mayores Reys dele D. João de Castro & D. Luís de Ataíde juntamente o Conde de Linhares a cujo governo reconhece o bem público particulares obrigações... (Mesquita, 1643:38-39).

¹⁰ Diogo do Couto, na *Decada XII* (1788b), no relato da colocação do retrato de Vasco da Gama na Câmara de Goa, confirma a existência nesse local dos retratos de Afonso de Albuquerque, D. João de Castro e D. Luís de Ataíde.

chamou a mim Gaspar Corrêa, por ter entendimento em debuxar, e porque eu lá tinha vistos todos os Governadores que tinhão governado n'estas partes; e me encomendou que trabalhasse por lhe debuxar per natural todos os Governadores per natural. No que me acupey com hum pintor homem da terra, que tinha grande natural, o qual, pola enformação que lhe dey, os pintou de natural de seus rostos, que quem os primeiro vio em vendo sua pintura logo os conhecia. Onde também o Governador se mandou pintar natural, assy armado como entrara no triunfo. E todos forão pintados em tavoas, cada hum apartado assy, em grandes corpos, e todos armados em cossoletes, e alguns nas propias armas com que se armavão, e em cima roupas de seda pretas, com pontas e passamanes d'ouro, e muyto louçãos, com suas espadas ríquas, e acima de suas cabeças os escudos de suas armas. E ao pé de cada hum escreveo com letras douradas seus nomes, com o tempo que governarão. E os mandou pôr na salla das suas casas, cubertos com paramentos. Cousa que muy bem pareceo, e que todos os embaixadores e estrangeiros mercadores folgavão muyto de os vêr; em tanta maneyra que alguns Reys, e senhores, os mandarão levar assy ajuntados pera os verem. Na salla tinha o Governador cabides, em que tinha bysarmas, que elle mandava fazer de feyções medonhas, por fazer espanto aos mouros que os vyssem. (Correia, 1866:596-7).

Não havendo ainda conhecimento de um testemunho na primeira pessoa relativamente ao ideário desta Galeria e seus propósitos, para além da referência de Gaspar Correia à «memória dos governadores passados», socorremo-nos dos investigadores que se têm dedicado a este tema, AnneMarie Jordan (1995), Nuno Martins (2014) e Roger Lee de Jesus (2021), e das suas interpretações acerca desta encomenda, à luz dos testemunhos coevos e do estudo da personalidade e formação de D. João de Castro¹¹.

¹¹ Acerca da formação cultural de D. João de Castro *vide* os trabalhos de Rafael Moreira (Paulino, 1995) e Loureiro (2020). Estes autores demonstram a dedicação de D. João de Castro às áreas cosmografia, náutica e arquitetura militar. Para estes interesses, terão contribuído uma formação militar, aliada à cultura do renascimento, provavelmente em conjunto com os infantes D. João e D. Luís, dada a posição privilegiada do seu pai na corte de D. Manuel I, como Governador da Casa do Cível e Vedor da Fazenda. É referida a importância da sua relação duradoura com Pedro Nunes, tutor dos infantes e futuro cosmógrafo-mor de D. João III, considerado o tradutor do Tratado do *De Architectura* de Vitruvius. Loureiro (2020) considera que não só os escritos de Vitruvius, como de outros autores de referência da antiguidade clássica (como Aristóteles, Plínio e Ptolomeu, entre outros) fariam parte da biblioteca de D. João de Castro (e de um grupo restrito da corte com «um substrato cultural comum»), dadas as referências patentes nas suas análises, não só da arquitetura regional (vejam-se os casos dos templos da Ilha de

Com efeito, segundo Jordan (1995), a idealização de tal cenário terá surgido do carácter erudito de D. João de Castro, envolvido desde novo no meio cultural da época através do seu convívio com a corte, mais especificamente com o círculo intelectual e artístico do Infante D. Luís (1506-1555), onde se incluía o já referido Pedro Nunes (1502-1578), André de Resende (ca.1500-1573), Damião de Góis (1502-1574) e Francisco de Holanda (1517-1585), integrado na Casa Real desde 1541. Partilhando ambos o gosto pelo classicismo, Jordan (1995) considera muito provável que Francisco de Holanda terá partilhado com D. João de Castro as suas impressões acerca da viagem a Itália (1538-40), nomeadamente a observação das obras de Ticiano (?-1576) (considerado por ele o melhor retratista de toda a Cristandade), nomeadamente na *Galeria dos 11 Imperadores Romanos*, pintados entre 1536-40, para o Palácio de Frederico II Gonzaga (1500-1540), o Duque de Mântua, e a visita à *Galeria de Ilustres* do humanista e colecionador Paolo Giovio (1483-1552), que tanto influenciaram outras coleções genealógicas e de notáveis nas cortes europeias.

Será o filho do iluminador António de Holanda (ca. 1480-1571), o responsável pelo primeiro tratado dedicado ao retrato, *Do tirar polo natural*, terminado em 1549, mas provavelmente em produção desde 1540 (Pereira, 2019), no qual o autor descreve quem «merece» ser retratado para a posteridade, nomeadamente “...os claros príncipes e reis, ou imperadores (...) uma ilustre e clara princesa ou rainha (...) e também tem entre estes lugar qualquer homem famoso em armas, ou em desenho, ou em letras, ou em singular liberdade ou virtude, e não algum outro qualquer homem.” (Monteiro e Serrão, 2019:258), bem como os «preceitos» para «retratar» ou «tirar do natural» a «individualidade» de uma pessoa (Pereira, 2019:42), conceitos referidos por Gaspar Correia relativamente às instruções dadas pelo encomendante: «o qual, pola enformação

Elefanta e dos Pagodes de Salcete), como aos hábitos locais, que observou nas viagens ao Oriente e que deixou registado nos seus três roteiros conhecidos. É pertinente, como ilustração do espírito científico fervoroso de Castro, a observação de Jesus (2021) relativamente ao episódio da expedição ao Suez comandada por D. Estevão da Gama, o novo Governador nomeado em 1541, durante a qual D. João de Castro terá recolhido informação e desenhos sobre rotas e portos para incluir no *Roteiro do Mar Roxo*, ao invés de prestar apoio militar, opção que terá contribuído para o desastre da operação e para as críticas de D. Estevão a D. João III, relativamente a Castro, “...deixando implícito que serviria a pouco mais do que «sondar barras e debuxar»” (Jesus, 2021:69). O espírito curioso, experimentalista e o gosto pelas antiguidades fica também demonstrado pelas descrições da decoração interior e arranjo paisagístico da sua Quinta da Penha Verde, em Sintra, considerada por Moreira (1995) uma autêntica *Wunderkammer*.

que lhe dey, os pintou de natural de seus rostos, que quem os primeiro vio em vendo sua pintura logo os conhecia» (Correia, 1866: 596).

No contexto do serviço militar na Batalha de Tunes (ainda em 1535), Jordan (1995) e Martins (2014) sugerem que o contacto com a embaixada de Carlos V (1500-1558), terá contribuído também para uma apreciação da importância da iconografia do poder, pela eventual visualização (ao vivo) dos trabalhos dos pintores de corte Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) e Jan Cornelisz Vermeyen (1504-1559), que documentaram oficialmente os eventos da operação em desenho, ou ainda pela visualização de algum dos retratos que acompanhariam a corte itinerante deste imperador. Numa outra perspectiva, de algum modo relacionada com Carlos V, a historiadora de arte Dagmar Eichberger¹², após tomar contacto com a nossa investigação no Congresso *O RETRATO. Teoria prática e ficção. De Francisco de Holanda a Susan Sontag*¹³, sugeriu uma eventual influência temática e iconográfica dos retratos de administradores da Flandres e do Norte da Europa, nomeadamente dos cavaleiros da Ordem do Tosão de Ouro¹⁴ cuja soberania Carlos V herdada dos Habsburgos, nomeadamente do seu avô, o imperador Maximiliano I (1459-1519) (Fig. 5). Também neste contexto académico, AnneMarie Jordan, em jeito de revisão do estado da arte, considerou que ainda está por explorar se as relações entre a rainha de Portugal, D. Catarina de Áustria (1507-1578) (irmã de Carlos V) e D. João de Castro (ambos ávidos colecionadores de objetos exóticos e de galerias de retratos) tiveram alguma influência na idealização desta Galeria.

Assim, na sua vinda para Goa, como Governador em 1545, Castro terá trazido documentos, testemunhos e projetos que se vieram a traduzir na criação desta série, antecedendo outras galerias de Corte na Península Ibérica. Contudo, de acordo com Martins (2014), ao tomar posse, deparou-se com a necessidade de lidar com a

¹² Agradecemos à Dagmar Eichberger a informação e recursos disponibilizados para esta investigação.

¹³ Este Congresso Internacional teve lugar, em modo virtual, na Faculdade de Belas Artes, da Universidade de Lisboa, entre os dias 18 e 20 de janeiro de 2022, presidido por AnneMarie Jordan, Fernando António Baptista Pereira e Maria João Gamito. Mais informações em <http://www.belasartes.ulisboa.pt/o-retrato-teoria-pratica-e-ficcao-de-francisco-de-holanda-a-susan-sontag/>. A autora participou com a comunicação *Deciphering the layers of time in the Viceroy's gallery of Goa... new data for the interpretation of the intervention campaigns*, a publicar no livro de atas (no prelo).

¹⁴ A Ordem do Tosão de Ouro foi fundada por Filipe III, Duque da Borgonha, aquando da celebração do seu casamento com a infanta Isabel de Portugal, filha de D. João I. A sua herdeira, Maria da Burgúndia, casou Maximiliano da Áustria, em 1477, passando assim a soberania da Ordem para a casa dos Habsburgos até à morte de Carlos II, em 1700, que provocou a divisão da Ordem. (Musea Brugge, 2021)

“complexidade das gramáticas de representação política” das potências territoriais indianas, onde “o encontro diplomático era cuidadosamente calculado e performativo, num jogo de imagens e ideias, em que se pretendia o equilíbrio e a deferência, mas também a manifestação da autoridade e prestígio.” (Martins, 2014:138). Questão também estudada por Jesus que refere que o próprio D. João de Castro escreve ao rei preocupado com a «honra e o crédito dos portugueses e do rei naquele espaço Além-Mar» (Jesus, 2021:290). Nesse sentido, a Galeria, na nossa opinião, serviu também como estratégia de comunicação diplomática, reunindo, num espaço nuclear para as decisões políticas, o historial da administração portuguesa no Oriente desde 1505, com D. Francisco de Almeida (1450-1510).

Curiosamente, nenhum destes investigadores referiu a antecedência da galeria de retratos do Senado da Câmara da Cidade, dedicada à representação dos mais ilustres (apesar de ainda incipiente à época) e de que modo poderá também ter tido um papel na idealização de uma «série didática» (Jordan, 1995) ou de «uma cronografia visual institucional» (Martins, 2014) de *todos* os atores do Estado da Índia. Concordamos com Jesus que a «idealização desta *Galeria* visou reforçar o poder simbólico do Capitão-mor e Governador através de uma genealogia iconográfica de todos os seus antecessores, todos eles comandantes militares que haviam consolidado, de uma forma ou de outra, o “Estado da Índia» (Jesus, 2021:282), aproximando-se esta perspetiva mais com uma galeria de administradores do reino, como referira Eichberger, do que genealógica.

Apesar das diferentes leituras e posições dos investigadores relativamente às motivações e influências do então Governador, consideramos que a criação desta Galeria surge como fruto de um contexto cultural erudito e diversificado, de espírito científico e de estratégia diplomática que Castro recebeu ao longo do seu percurso pessoal, militar e político e que, na nossa opinião, foi bem-sucedida, tendo eco durante toda a vigência do Estado da Índia, não só na continuidade da representação dos seus sucessores, como nas subsequentes ações de renovação da coleção ao longo dos séculos.

1.2 Autoria

Quanto ao pintor local referido por Correia, até aos dias de hoje não foi encontrada documentação que o comprove, mas concordamos com as teorias já lançadas por Azevedo (1959), Dias (1984), e Garcia (2009) relativamente a um «mocadam, homem principal delles [pintores gentios] e que oulha pelo que fazem, de grande abilidad neste mester de pintar e o mylhor oficial de todos» (Rego, 1950:223) sobre quem, em 1545, o Padre Miguel Vaz escreve ao Rei D. João III que «tinha dado palavra de se vir comyguo a este reino ver-se com os boons officiaes que qua há e acabar de apremder e fazer-se também christão, pintava nas igrejas e casas de purtugueses retavolos. Fez em Goa muytos em que ganhou bem sua vida.» (Rego, 1950:223-224). Esta condição não terá agradado à sua família, sendo por esse motivo obrigado a fugir de Goa, não acompanhando o Padre Vaz. Contudo, este recomenda que o procurem e o façam tornar cristão para que pudesse continuar o seu ofício.

Ouve loguo huma provisam do governador, a qual mandey apregoar amtes que me embarcasse, pera que nam pintase maes nenhuma destas imagens, nam sendo christão, so pena de ser açoutado e perder a fazemda (...) E porque sey quam pouca lembrança laa hade aver da defesa que deixey, o alembro a V.A. pera que asy o mamde e, se lho asy tolherem, ele se fara christão, por nam perder a vida que nysto tem, e ao governador deve ir emcomendado que trabalhe pelo fazer (Rego, 1950:223-224).

Deverá ser o mesmo mocadão que foi batizado e apadrinhado já em tempo do Vice-Rei D. Constantino de Bragança (1528-1575), em 14 de maio de 1559, de acordo com correspondência coeva de Frei Luís Fróis (1532-1597) (Wicki, 1948)

(...) mocadão dos pintores de Goa, homem a quem fazião grandes vantagens todos os governadores e viso reis passados pera que se fizesse christão, por ser ele o que os tira a todos por natural e que tem cheias, quantas igreyas há na Yndia, de retavolos pintados de sua mão, cousa que parecia estranha magoa ver pintadas imagens tão devotas por hum infiel, cego no conhecimento delas. Avia muitos anos que nosos Padres lhe falavão, por ser vezinho de casa e fazer sempre cousas do colegio, sem nunca se acabar de detreminar, sendo ele naturalmente mui brando e

macio, e aparelhado por seu bom juízo para se empremer em sua alma a luz da ley evangelica (Wicki, 1948:234)

Com base nesta passagem, não temos qualquer dúvida que será o mesmo pintor e o autor dos retratos anteriores, o tal «pintor homem da terra» que Gaspar Correia referia que seria não só próximo dos Vice-Reis «passados», como também dos Padres, a quem recorreu num momento de debilidade (por doença renal) para se salvar, estado já «determinado» na sua conversão. Do extenso testemunho iremos transcrever as passagens mais importantes deste evento que:

Causou (...) no colégio tamanho alvoroço, por todos o conheceremos e se saber quanto importava sua conversão (...) Soube-o logo o Viso Rey, que a este tempo estava em Damão, e mandou recado a Goa que em nenhuma maneira o baptizassem sem esperar por ele, porque queria ser seu padrinho e festejar-lhe mui bem seu baptismo. (Wicki, 1948:324-326)

As festividades que se prepararam em torno do seu batismo atestam a importância deste pintor que recebeu o patronímico Constantino de Bragança.

A mim me parece que, de quantos baptismos solemnes se tem feitos nesta casa ategora, nenhum foy mais celebre e sumptuoso que este (...) Pedio o Viso-Rey ao P. Dom Gonçalo que as mesmas cousas que se tinham feitas na festa da Ressureição, sendo posivel, se renovassem e fizesem todas neste baptismo (...) Sayo a procissão do colegio em busca dele e de sua molher e filhos, acompanhada do P. Patriarcha e Viso-Rey e muitos senhores da India e grande multidão de gente popular; acudirão tambem mouros e gentios e parentes seus a vê-lo. Sayo de casa de hum vezinho noso, vestido em huma roupa francesa de veludo e gorra do mesmo, que lhe o Viso-Rrey mandou fazer, com sua cadea d'ouro e botas amarelas (...) Levava-o o Viso - Rey junto de si (...) parecia huma conversão de hum principe (...) Ao pay pôs nome o Viso Rey – Constantino de Bragança, à molher Eugenia, ao filho mais velho Teotonio, aos outros tres Fulgentio, Yoanne e Vincentia. Sendo gentio era bem inclinado e amigo da verdade, e depois de baptizado bom christão. Começarão logo outros pintores asender-se, de modo que os mais deles são ya christãos. (Wicki, 1948:324-326)

Não dispomos de mais dados sobre este pintor Constantino, nem por quanto tempo se manteve neste ofício, ou se Gaspar Correia terá tido influência ou participação na continuidade da empresa¹⁵, contudo, consideramos plausível a sua autoria dos seis retratos dos sucessores de D. João de Castro até o termo do Governo do Vice-Rei e padrinho, Constantino de Bragança, tendo também em conta que está documentada a falta de retratos a partir dessa época, assunto que trataremos no segundo Capítulo.

1.3 A iconografia da primeira série

De acordo com a sua investigação, Jordan (1995:75) é da opinião que foi D. João de Castro que «ditou o esquema a seguir na composição, pose e atributos dos retratos» dado que não existia à época, em Portugal nem na Índia, «uma tradição de retrato equivalente, a qual tanto Castro como Correia pudessem buscar modelos». Aliás, observa que «a representação bastante simplista, rígida e ingénuas dos Vice-Reis, sublinha a conceptualização de um pintor local confrontado com a estética europeia dos retratos, diferente da sua», sugerindo que não possuiria esse tipo de conhecimentos ou técnicas.

Aliás, está ainda por estudar, no campo da historiografia da arte, se haverá nestas composições iniciais alguma influência ou inspiração da escola de pintura de miniatura pré-mogol dos sultanatos do Decão (como Ahmednagar, Golconda e Bijapur¹⁶), dado o hieratismo e da pose a três quartos, os fundos coloridos e a ausência de jogos de claro/escuro que observamos em manuscritos como o *Nimatnama-i-Nasiruddin-Shahi* (o livro de receitas de Nasir-ud-Din Shah, Malwa, c. 1495-1505), a crónica *Tarikh i Husayn Shahi* (1565) e o *Nujum-ul-Ulum*, (Enciclopédia dedicada às ciências, Bijapur, c. 1570) (Singh, 2022). Por outro lado, a proximidade de Hampi, para onde se produziram pinturas murais figurativas durante o império de Vijaynagara (1336-1565) também é de explorar, havendo paralelo com a representação de molduras que compartimentam as figuras, estas a três quartos e em movimento sobre fundos coloridos em tons terra (Dokras, 2022).

¹⁵ Gaspar Correia terá falecido entre 1565 e 1583, data em que Miguel da Gama regressa ao reino com o manuscrito *Lendas da Índia*, concluído em 1561. (Avelar, 2019)

¹⁶ Goa era administrada pelo sultanato de Bijapur antes da conquista por Afonso de Albuquerque, pelo que poderá ter existido alguma tradição pictórica local associada.

Todavia, de acordo com a autora do *Retrato de Corte em Portugal*, as fontes iconográficas dos retratos serão, sobretudo, de origem italiana, mais especificamente dos retratos militares pintados por Ticiano na década de 30 do século XVI, nomeadamente de Carlos V, que era muito familiar com a tradição de retrato de corte no seio dos Habsburgos (Jordan, 1994). Efetivamente, também encontramos correspondência das gravuras e das descrições de Correia com retratos executados por pintores germânicos, flamengos e franceses noutras zonas do velho Continente (Figs. 5-7), como Jakob Seisenegger (1505-1567) (que Ticiano copiou), Hans Holbein o Novo (ca. 1497-1543), Jan Cornelisz Vermeyen (1500-1559) e François Clouet (ca. 1510-1572).



Figura 5 *Imperador Carlos V*, gravura, Escola holandesa, 1530-50. Créditos: British Museum. Exemplo de uma gravura de corpo inteiro que poderá ter chegado a Goa. Note-se a pose, o tosão de ouro e os elementos como o bastão de poder e a insígnia junto ao rosto.



Figura 6 *O imperador Carlos V com um cão*, 1533, Ticiano, cópia do original de Jakob Seisenegger. Créditos: Museu Nacional del Prado. As representações de Carlos V terão sido aquelas que, eventualmente, D. João de Castro terá tido um acesso direto.



Figura 7 *Retrato de Cavalheiro Militar*, c. 1540, Jakob Seisenegger. Créditos: Fine-Arts Museum of San Francisco. Notem-se as semelhanças com as descrições de Correia quanto ao traje preto, os “passamanes de ouro” e a espada.

Estes modelos terão chegado a D. João de Castro pelas vias já sugeridas anteriormente, e, por conseguinte, transmitidos a Gaspar Correia, que os terá transposto e adaptado para

a série de Goa, executada então pelo pintor Constantino que imprimiu nestas obras as suas referências artísticas.

As reproduções existentes da Galeria, desta época, são da autoria do próprio cronista e «debuxador», preservando-se até aos dias de hoje nove gravuras¹⁷ que ilustram as suas *Lendas da Índia* (Anexo I.I). Nestas, as figuras estão representadas de corpo inteiro, a três quartos, apresentando características que iremos encontrar no já referido tratado de Francisco de Holanda *Do tirar polo natural*, como «o rosto terçado», com «o maior primor de todos (...) em que consiste não pouca parte da sua venustidade», os retratos de corpo inteiro «por mostrar mais do homem» e que o traje «prometa estar debaixo dele a pessoa escondida e coberta fielmente» e, finalmente, «se não pareça com ninguém que parecer a pessoa que não é» (Monteiro e Serrão, 2019:264 e seguintes).

As figuras estão inseridas em molduras constituídas por frontão (com o escudo de armas ao centro), entablamento e colunas assentes em embasamento, decoradas com elementos renascentistas (Anexo I.I), semelhantes aos portais que ilustram o início dos capítulos do *De Architectura* (obra tão cara a Francisco de Holanda como a D. João de Castro), mas também relembrando as molduras em estuque com grotescos que enquadravam os retratos de Ticiano no *Gabinetto dei Cesari* do Palácio do Duque de Mântua (Ucdarthistoryma, 2016). A menção relativamente ao escudo de armas ser “acima de suas cabeças” levanta a hipótese de estas molduras poderem ter existido numa fase inicial para enquadramento dos retratados, entalhadas e apostas ao conjunto, ou então pintadas¹⁸.

A possibilidade de tal variante pictórica surge da comparação da gravura de D. Estevão da Gama (Fig. 8) com o retrato de D. Isabel de Portugal (da *Galleria Nazionale de Parma*), atribuído por AnneMarie Jordan¹⁹ a Francisco de Holanda (1565), que terá sido executado a partir de um retrato de António de Holanda, entretanto perdido, realizado,

¹⁷ São elas de Afonso de Albuquerque, Diogo Lopes de Sequeira, Vasco da Gama, Nuno da Cunha, Estevão da Gama, João de Castro, Garcia de Sá, Lopo Vaz de Sampaio e Jorge Cabral. Também inclui a gravura de Pedro Mascarenhas, nomeado em primeira via de sucessão a Henrique de Menezes, nunca tendo tomado posse, devido a intrigas internas para ser substituído no cargo de Governador por Lopo Vaz de Sampaio, cargo que lhe foi reconhecido posteriormente pela Relação de Lisboa (Zuquete, 1962). Não confundir esta personalidade com D. Pedro Mascarenhas, Vice-Rei da Índia entre 1554-55.

¹⁸ O facto de que em todos os retratos atribuídos à primeira série se observar que as tábuas laterais foram cortadas, não nos permite ainda confirmar se este elemento efetivamente existiu.

¹⁹ Estas conclusões serão divulgadas em obra a publicar pela autora.

por sua vez, a partir do modelo de outro retrato (também ele perdido) da Infanta Isabel de Portugal, da autoria de Jan van Eyck (1429).

Com efeito, o pormenor do pé direito do Governador a sobrepor a moldura, tal como a mão direita da Imperatriz sobre a moldura fingida (Figs. 9-10), é uma coincidência a explorar, no âmbito da História da Arte, no campo das relações entre Francisco de Holanda, João de Castro e Gaspar Correia relativamente a estas gravuras, bem como à primeira série de retratos.

Até à data ainda não foi encontrada documentação que confirme que as gravuras das *Lendas* foram as mesmas que serviram de modelo para a primeira série, ou se foram executadas posteriormente, já com base no resultado final, dado que Correia apenas se terá dedicado aos quatro tomos ilustrados a partir de 1550 (Avelar, 2019).



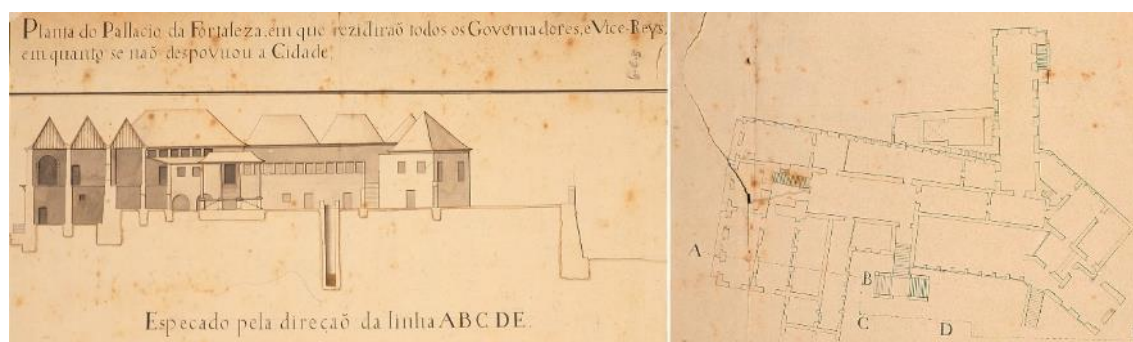
(esq.) **Figura 8**_Gravura do retrato do Governador Estevão da Gama, Fonte: Correia, 1886; Créditos: BNP; (centro) **Figura 9**_ Retrato da Infanta D. Isabel de Portugal, cópia do original de Jan Van Eyck Créditos: ANTT; (dir.) **Figura 10**_Retrato da Imperatriz D. Isabel de Portugal, Francisco de Holanda, 1565, Fonte: Jordan, 1994:93.

Consideramos que, tratando-se de representações posteriores, deverão ser fiéis às originais, pelo menos as representações dos retratos até D. João de Castro e a do seu sucessor, Garcia de Sá (Anexo I.I), que possuem correspondência com a reprodução seguinte, do *Livro de Lisuarte de Abreu*, apenas com treze anos de distância da criação da galeria. Apenas a representação de Jorge Cabral (o último Governador de que tratam as *Lendas*) apresenta um traje mais simples, com a *coura* sem decoração.

Outro dado interessante decorre da opção de Correia em representar nas *Lendas* o legítimo sucessor de Henrique Menezes (1496-1526), Pero Mascarenhas, que nunca chegou a tomar posse (Anexo I.I). Neste caso, onde o retrato não foi encomendado, o autor teve mais liberdade iconográfica, incluindo na composição os grilhões a que Mascarenhas foi sujeito quando decidiu ir a Goa reclamar o seu cargo junto de Lopo Vaz de Sampaio (1480-1534) (ver nota de rodapé 17). O facto de não se observarem referências iconográficas diretas às vivências dos outros retratados nestas composições, sugere que estas são fiéis à primeira série, como modelos, ou então, como resultado final.

2. O PALÁCIO DA FORTALEZA (1554-1695)

Em 1554, o septuagenário Vice-Rei D. Pedro Mascarenhas (1484-1555) decide mudar para o Palácio da Fortaleza a residência oficial, dada a dificuldade em subir as escadarias do Palácio do Sabaio (Saldanha, 1990). Esta nova residência fora originalmente um forte edificado por Adil Shah, e que Afonso de Albuquerque mandara reconstruir para servir de aposento aos capitães das naus e defesa da cidade (Correia, 1858-64). Estes aposentos²⁰ foram sendo renovados ao longo do tempo, ações que se refletiram nas vicissitudes e narrativas iconográficas da pinacoteca em estudo.



Figuras 11a e 11b_Palácio da Fortaleza de Goa. Corte dos alçados e planta do piso nobre. Ass. Por J.B. Vieira Godinho, c. 1779, SGL. Fonte:acasenhorial.org.

De acordo com a interpretação de Hélder Carita (1995), na passagem para o século XVII, este edifício de tendência da arquitetura chã, caracterizava-se pelo conjunto de diferentes

²⁰ Acerca da decoração interior do palácio ao longo do tempo vide Dias, P. (2004) The Palace of the Viceroy in Goa in Vassallo e Silva, N., Flores, J. (ed) *Goa and the Great Mughal*, Fundação Calouste Gulbenkian, p.68-97.

volumes que se sucediam organicamente (fruto de diferentes empreitadas realizadas no século anterior por ordem dos Vice-Reis Luís de Ataíde (1516-1581), em 1580, e Matias de Albuquerque (1547-1609), em 1592), onde funcionavam um conjunto de infraestruturas administrativas (Figs. 11a e 11b).

A fachada principal, a Sul, era virada para o Terreiro do Paço ou do Vice-Rei e, para Norte, erguia-se uma «fachada amuralhada» sobre o Cais do Vice-Rei e do Rio Mandovi que se integrava nas antigas muralhas da cidade (Carita, 1995). Ambas as praças comunicavam entre si através do Arco dos Vice-Reis por onde entraram os Vice-Reis e Governadores na cerimónia da tomada de posse, desde 1 de junho de 1597 (com D. Francisco da Gama (1565-1632)), até 1816, com o 45.º Vice-Rei, D. Diogo de Sousa (1755-1829), Conde de Rio Pardo (Saldanha, 1990).

2.1 A reprodução da Galeria n’O Livro de Lisuarte de Abreu e a continuidade da atividade do pintor Constantino na segunda série.

Com efeito, não se pode confirmar, de momento, se os retratos terão sido logo expostos neste Palácio, ou se ficaram no Sabaio até 1560, data em que neste último foi instalado o Tribunal da Inquisição. Nesse mesmo ano foi concluído o *Livro de Lisuarte de Abreu* (LLA) (Abreu, 1992), que inclui as reproduções coloridas de 18 retratos (desde D. Francisco de Almeida até D. Constantino de Bragança, em cuja armada Lisuarte de Abreu terá viajado), sendo correspondentes com as gravuras de Correia, exceto situações pontuais na posição do corpo de Nuno da Cunha e Jorge Cabral, bem como pela ausência da referida moldura, encontrando-se o escudo de armas representado junto à cabeça²¹. (Anexo I.I e I.II).

Este será o testemunho gráfico colorido mais antigo dos primeiros retratos da galeria e realizado, na opinião de vários autores (Albuquerque, 1992; Dias, 1994; Garcia, 2009), pela mão do “mocadão” Constantino²², acima referido, que terá, eventualmente, continuado o ofício de pintor-retratista, sob a orientação de Gaspar Correia, até à data da

²¹ Este facto leva-nos a crer que nesse momento já não existiriam as molduras com os escudos de armas, sendo estes copiados para os painéis aquando da transferência para a Fortaleza.

²² De notar que o último Governador representado é o Governador D. Constantino de Bragança que, como referido foi o padrinho do pintor Constantino.

morte do cronista, entre 1563-65²³. Este facto deve-se, não apenas pela semelhança com as gravuras das *Lendas da Índia* e continuidade do modelo, mas também pela transcrição patente, identificada pelos erros ortográficos das legendas e dos escudos de armas dos representados, indiciando que o seu autor não era fluente na língua portuguesa, nem possuía conhecimentos iconográficos, como já apontara Jordan (1995:75).

Outro facto curioso, e que vem reforçar a possibilidade de continuidade da atividade do pintor Constantino após a primeira série, é o facto de o retrato de D. Constantino de Bragança ser o último a ilustrar a reprodução de 1560, bem como o último retrato a ser executado por este «pintor da terra». Com efeito, de acordo com o que iremos relatar no capítulo seguinte, terá havido uma pausa na produção pictórica de, pelo menos, 20 anos, findando-se assim a atividade de Constantino por volta de 1561.

2.2 A renovação «necessária e curiosa» do Governador Fernão Telles de Menezes

A primeira alteração formal e estilística da coleção data de 1581 e chega-nos pelo testemunho do cronista Diogo do Couto ao documentar as ações do Governador Fernão Telles de Menezes (1530-1605), na sequência da renovação do Palácio pelo seu antecessor, D. Luís de Ataíde, nas vésperas da chegada de D. Francisco de Mascarenhas (1530-1608), primeiro Vice-Rei de investidura filipina:

Primeiro que o Governador Fernão Telles se sahisse de seus aposentos, mandou por o seu retrato na casa, onde estavam os outros Governadores, e Viso-Reis, a que com muita razão se podia chamar a casa da fama. (...) e o Governador Fernão Telles mandou pôr nelle todos os retratos dos que governaram a India, que antigamente estavam nas casas de Sabaio; e alguns que faltavam, que eram do Governador Francisco Barreto até elle Fernão Telles, mandou retratar, e renovar os mais, que foi huma obra muito necessária, e curiosa. (...) poz o painel do seu retrato na casa dos Ilustres, com o qual acabou de fechar todas as quatro paredes da casa (...) sem

²³ Na sua introdução à edição do *Livro de Lisuarte de Abreu*, Luís de Albuquerque refere que a lista de governadores incluída neste manuscrito termina em João de Mendonça (falecido em 1564), outro dado que sustenta esta teoria, mas não confirma que este retrato, bem como o de D. Francisco Coutinho, que o antecedeu existissem à época. Outro dado interessante é a sugestão de Albuquerque que a compilação das armadas que se inclui na terceira parte deste códice será da autoria de artistas e copistas locais, estendendo-se no tempo até a armada de 1563, coincidindo também com o que foi indicado para os retratos.

ficar lugar pera nenhuma cousa mais (...) porque D. Francisco Mascarenhas primeiro Viso-Rey feito por ElRey de Portugal D. Filippe, e os mais se passaram a outra casa, posto que Mathias de Albuquerque desmanchou esta ordem, como em seu lugar diremos... (Couto, 1788:106-109)

Desta passagem da *Década X*²⁴, confirma-se que a coleção estava incompleta desde 1558, dada a necessidade de encomendar retratos em falta desde Francisco Barreto (1520-1573).²⁵ Será nesta campanha que se irão renovar os retratos (e, muito provavelmente) substituir alguns da primeira série, reunidos depois por Fernão Telles de Menezes no salão nobre, “que antigamente estavam nas casas de Sabaio”²⁶ destinado unicamente à dinastia de Avis. Os Vice-Reis sob domínio filipino passaram a ser colocados numa segunda sala, pelo menos até 1597, quando Matias de Albuquerque alterou esta disposição, coincidindo, eventualmente, com o momento em que mandou refazer os Paços (Dias, 2004)²⁷²⁸.

Um testemunho coevo da intervenção de Telles de Menezes, nomeadamente do explorador holandês Huygen van Linschoten (1563-1611), que viu a Galeria durante a sua estadia em Goa, entre 1583 e 88, confirma a sua localização apenas no salão nobre, referindo que estava completa, bem como a tradição de retratar o governador cessante:

No palácio, junto da sua sala, tem uma guarda de alabardeiros. Dentro do salão nobre, onde se reúne geralmente o conselho, estão retratos pintados em tamanho natural de todos os vice-reis que governaram na Índia, desde o tempo em que foi descoberta e conquistada, acrescentando-se cada vez o que vem a seguir. (Garcia, 2009:18)

²⁴ Agradecemos ao historiador Nuno Vila-Santa a indicação desta referência histórica.

²⁵ Couto refere 10 retratos, mas os dois últimos (de Francisco Barreto e D. Constantino de Bragança) já se encontravam reproduzidos no *Livro de Lisuarte de Abreu* desde 1560, pelo que consideramos que poderá ser um erro do cronista ou que estes retratos já não existiam em 1581.

²⁶ A leitura da passagem levanta a dúvida se os retratos anteriores a D. Pedro de Mascarenhas foram expostos no Palácio da Fortaleza imediatamente após a transferência do Sabaio ou somente nesta data.

²⁷ De acordo com Luís Gonçalves (1889), a sala do dossel tinha 44m de comprimento e a sala de jantar 86m. Ambas tinham 13,20 m de largura.

²⁸ Não dispomos de informação acerca de eventuais intervenções na coleção por Matias de Albuquerque, dado que se perdeu a *Década XI* de Diogo do Couto, contudo, de acordo com um manuscrito anónimo dedicado à sua vida, atribuído por Cunha Rivara ao século XVII, “sendo Vice-Rei, fez tirar os retratos de todos seus antecessores, e foi o primeiro, que os trouxe consigo a Portugal” (BPE: Códice CXV-1-13, s.d.). Aqui, consideramos que o “tirar” refere-se a uma reprodução dos retratos, das quais não conseguimos ainda encontrar o rasto, sendo de realçar que a embarcação onde seguia Matias de Albuquerque e a maioria dos seus bens no regresso ao reino afundou em Cochim.

A mesma informação chega por François Pyrard de Laval (ca.1578-ca.1623), entre 1607-10, pelo que assumimos que o salão terá sido ampliado (eventualmente por Matias de Albuquerque) e incluiria todos os retratos. O seu testemunho comprova também a localização da célebre Galeria das Armadas²⁹ que antecedia o salão nobre.

No primeiro pateo à mão esquerda ha uma grande escadaria de pedra mui larga, e que conduz a uma sala mui espaçosa, na qual estão pintadas todas as armadas e navios que têm passado á Índia (...) Mais dentro ha outra sala maior, que é a verdadeira sala do vice-rei e de toda a nobreza, e onde se congrega o conselho. Ali estão pintados ao natural todos os vice-reis que têm vindo á Índia, e não entra n'ella toda a gente, porque tem guardas. (Laval, 1944:41)

2.3 Iconografia da terceira série

Uma fonte essencial para comparar a atualizações estilística de 1581 é a reprodução de 47 retratos por Pedro Barreto Resende (15--?-1651) para o Vice-Rei D. Miguel de Noronha (1585-1647), Conde de Linhares³⁰ incluída no *Livro do Estado da India Oriental*, datado de 1646, hoje à guarda da British Library (Col. Sloane)³¹ (Figs. 15a-c, Anexo I.II)

Com efeito, comparando estas ilustrações com aquelas reproduzidas n'*O Livro de Lisuarte de Abreu* percebemos que foi realizada uma atualização dos trajes nos retratos (ver nota de rodapé 115), nomeadamente pelo abandono da garnitura, que era composta, nos retratos da primeira série, pela meia-armadura (o *cossolete*) na zona superior e, na zona inferior, o saio de metal, coxote, joalheiras e caneleiras. Assim, na reprodução de Resende, os primeiros treze retratos possuem um traje mais simplificado, usando a meia-armadura com fralda e saio de metal curto, calças (ou meias-calças com calções), mantendo-se o pelote negro aberto, rasgado ou com apliques em dourado, uma peça de vestuário que se irá abandonar em meados do século XVI (Bernis, 1990). Com efeito, nos

²⁹ Esta galeria das armadas foi inicialmente encomendada pelo Governador Jorge Cabral em 1550 e renovada c. de 1616 por iniciativa do cronista Diogo do Couto. Terá sido destruída em paralelo com a ruína do Palácio da Fortaleza. Acerca da mesma *vide* Vasconcelos (1941) e Garcia (1999).

³⁰ D. Miguel de Noronha foi um entusiasta das obras públicas (1629-35), nas quais se incluí a reconstrução do Palácio da Fortaleza (Dias, 2004), momento que poderá ter tido alguma influência na coleção, mas para a qual não dispomos ainda de documentação.

³¹ Sobre esta obra consultar a nota de rodapé 37

seis governadores restantes, a meia armadura é substituída pelo gibão, coberto (ou não) com roupeta ou uma coura colorida, sendo os pelotes ou ferragoulos, igualmente coloridos (correspondendo, nestes casos, com a reprodução anterior).

Relativamente aos oito (ou dez) retratos que estavam em falta (desde 1558 até 1581) e que foram apenas executados nesta data, são representados já de acordo com a moda em voga na corte ibérica³², executada por pintores de corte como António Moro (1516-1576), Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608), Alonso Sanches Coelho (1532-1588) ou Cristóvão de Morales, que vinham repetindo as fórmulas e padrões da iconografia militar introduzidas por Ticiano nos anos 30, em particular nos retratos de Carlos V (Fig. 14), que fizeram do retrato militar «um género independente» (Jordan, 1995:76), tendo eco na família real portuguesa, nomeadamente em D. Sebastião (Figs. 12 e 13).



Figura 12_Infante D. Sebastião, Alonso Sanchez Coello, 1565, óleo sobre tela, Créditos: Convento das Descalças Reais, Madrid. Fonte: Wikimedia Commons



Figura 13_Rei D. Sebastião, Cristóvão de Morais, 1572, óleo sobre tela. Créditos e Fonte: Museo del Prado



Figura 14_Imperador Carlos V, Juan Pantoja de la Cruz (cópia do original de Ticiano), 1605, óleo sobre tela, Créditos e Fonte: Museo del Prado

³² Doravante, para as restantes séries, a influência do traje de corte ibérico será a referência principal para a evolução do traje.



Figuras 15 a, b e c Reproduções dos retratos de D. Antão de Noronha, D. Luís de Ataíde e de Fernão Telles de Menezes, Resende (1646), Créditos: British Library. Note-se a correspondência e atualidade destes modelos relativamente ao traje de corte em voga na mesma época.

Com efeito, nestes retratos, salvo algumas variações, iremos encontrar os dois modelos ilustrados por estas figuras (Figs. 15 a-c), nomeadamente um esquema com coura decorada ou couraça de armadura (com fralda) sobre gibão, calções e pelote, e outro esquema com meia armadura (incluindo couraça com escarcela, os braços completos e a braguilha), profusamente decorada, calção de balão (curto ou até ao joelho) com meias calças ou botas e o uso de gola de canudos e de capa ou ferragoulo. É ainda com Fernão Telles de Menezes que se introduz o elmo sobre a mesa, ao jeito do modelo de retrato militar criado por Ticiano para o imperador Carlos V (Fig. 14).

Certamente, tais modificações poderiam ser posteriores a 1581, dado as ilustrações de Resende terem sido publicadas em 1646, mas o testemunho de Frei João dos Santos, que visita a coleção em 1609 (completa com 35 retratos), relata na sua *Etiópia Oriental* a existência de trajes de diferentes épocas nos retratados, corroborando assim a atualização estilística ocorrida na campanha de Telles de Menezes.

A segunda sala d'estes paços (na qual os vice-reis ordinariamente ouvem as partes) estão pintados todos os vice-reis e governadores, que houve na Índia, cada um tirado pelo natural em seu painel, uns vestidos ao modo antigo, que então se costumava, com seus tabardos e gorras na cabeça; outros armados, outros vestidos à moderna... (Santos, 1892:281)



Figuras 16 a, b e c Reproduções do retrato de Vasco da Gama: (a) por Gaspar Correia, nas *Lendas da Índia*; Créditos: BNP; (b) no Livro de Lisuarte de Abreu (centro); Créditos: CNCDP e (c) por Resende, no *Livro do Estado da Índia Oriental* (dir.); Créditos: BL. A gravura da direita é indicativa da substituição do retrato original de 1547, provavelmente na campanha de 1581.

Comparando as mesmas reproduções, percebemos que alguns dos retratos poderão ser substituídos nesta época, entre os quais o de Vasco da Gama (Figs. 16 a-c). Para além da evidente mudança na composição fisionómica, a inclusão da mesa com o elmo apenas se verifica neste caso da primeira série, elementos que foram introduzidos, como referido, a partir do retrato de Fernão Telles de Menezes.

Outro facto histórico que atesta esta teoria é o episódio, relatado por Diogo do Couto na *Década XII* (1788b), no contexto das comemorações dos cem anos da chegada de Vasco da Gama (1469-1524) à Índia, ao tempo do governo do seu bisneto D. Francisco da Gama (1597-1600)³³ e a encomenda do seu retrato pelos Vereadores da Câmara de Goa para aí ser colocado junto dos “...outros varões famosos, e beneméritos daquela Cidade, e a toda a Índia...” (Couto, 1788b:111).

Pera o que o mandaram retratar pelo que já estava na casa dos Viso-Reis, e Governadores, que era feito muito ao natural (...) em hum painel, feito a óleo, do

³³ Do qual se destaca a construção do já referido Arco dos Vice-Reis, encomendado por D. Francisco da Gama e riscado por Júlio Simão, cujo frontão incluía um nicho com uma estátua de Vasco da Gama em tamanho natural, destruída pouco tempo depois. Sobre este episódio consultar Rossa, W. (n.d.) *Arco dos Vice-Reis*. HPIP – Património de Influência Portuguesa <https://hPIP.org/pt/heritage/details/631>

seu tamanho, muito bem retratado ao natural, com suas molduras douradas, com colunas pelas ilhargas também douradas... (Couto, 1788b:112-113)

Na nossa opinião, estes factos (bem como outros de ordem técnica a abordar na Parte II) comprovam que o retrato original do ancião Conde Almirante (como foi representado por Correia) foi substituído em 1581 e este novo modelo copiado em 1597 para o senado (Figs. 17a-d). O retrato original desapareceu e aquele que se encontrava exposto na Câmara de Goa, trazido para Lisboa.



Figuras 17a_ Retrato de Vasco da Gama, AMOG, Goa, 2019. Créditos: HERCULES; IJF/DGPC; **17b** Retrato de Vasco da Gama da Câmara do Senado, Col. Particular, 2018. Créditos: António Botelho; **17c** Radiografia do retrato da Fig. 17a, 1953. Créditos: IJF/DGPC; **17d** Radiografia do retrato da Fig. 17b, 1998. Cortesia: Proprietário do retrato.

2.3.1 Eventual colaboração de Manuel Godinho de Erédia

Como referido no capítulo anterior, a produção dos retratos não teve continuidade entre 1558 e 1581. Fernão Telles de Menezes, tomando posse em março de 1581, não terá tido muito tempo disponível para concretizar a organização do salão nobre até à chegada de D. Francisco de Mascarenhas, em setembro desse ano. Teve provavelmente de se socorrer de um pintor experiente que pudesse, nesse espaço de tempo, executar cerca de oito retratos e renovar outros dezoito.

Este período temporal é coincidente com a saída de Manuel Godinho de Erédia (1563-1623) da Companhia de Jesus, em cujo catálogo está identificado como pintor (Wicki, 1580-83), estando também documentada essa sua atividade na descrição das obras que os jesuítas levaram durante a sua visita ao rei Akbar, referidas nas cartas dos Padres Francisco Henriques, Rodolfo Acquaviva (1550-1583) e Antonio de Monserrate, em abril e julho de 1580.

A primeira cousa que fez foy entrar na igreja (...) E entrando el-rey ficou pasmado e attonito e fez muito grande acatamento á imagem de N. Senhora que aý estava do retrato de S. Lucas que fez o Irmão Manuel Godinho, e assi a outra imagem tambem de Nossa Senhora (...) muito bem feita (...) e as foi gabar aos seus capitães (...) E foy tamanho o gosto que tornou a entrar outra vez com alguns dos seus mais privados, e com o seu pintor-mor e com outros pintores, que os tem muitos e bons, e ficarão pasmados, dizendo que não se não podia dar mais pintura nem melhores oficiais que os que pintarão as ditas imagens. (Wicki, 1580-83:16)³⁴

Na sua autobiografia (Erédia & Loureiro, 2016), bem como na extensa documentação por si produzida, Manuel Godinho de Erédia³⁵ nunca refere ter realizado a atividade de pintor. Rui Carita (1999:29), relativamente a este assunto, refere que «na distante Índia, o estatuto social de pintor era por certo muito baixo e daí a insistência de Godinho de Erédia em se intitular descobridor, cosmógrafo e matemático». Contudo, a variedade tipológica e a qualidade das ilustrações em obras como a *Suma de Árvores e Plantas da Índia Intra Ganges* (1612) e o *Tratado de Malaca* (1613), onde, inclusivamente, se encontram os retratos de Aires de Saldanha, D. Francisco da Gama, Afonso de Albuquerque³⁶, S. Francisco Xavier (e dele próprio, na mesma pose que os retratos da galeria coevos), apontam noutro sentido, ao qual pretendemos dedicar alguma análise (Figs. 18 a-c).

³⁴ Na carta de julho, dirigida ao Governador de Damão, os mesmos autores referem que terá sido um capitão, e não o rei Akbar, que ficou pasmado de ver “o retabolo de N. Senhora que o Irmão Manoel Godinho fez”. (Wicki, 1580-83, p. 40)

³⁵ Acerca do cosmógrafo Luso-Malaio ver a obras de Jorge Faro (1955), Rui Carita (1999) e Jorge Flores (2015)

³⁶ Estes retratos são realizados em 1613, anos antes da reprodução de Pedro Barreto de Resende. São correspondentes com esta obra, exceto o retrato de Aires de Saldanha, que é representado com um chapéu. Note-se o cuidado com a correta representação da heráldica. Indica que Erédia terá tido acesso à Galeria.



Figuras 18 a, b e c_Gravuras de Godinho de Erédia. **18a e 18b**_Representações de D. Francisco da Gama e de Afonso de Albuquerque no *Tratado de Malaca*, 1613. Fonte: Erédia, 1881, pp. 26, 138; **18c** Retrato de Diogo do Couto atribuído a Erédia por José Manuel Garcia, Fonte: Garcia, 2019, p. 40

José Flores (2015:187), reconhecendo em Erédia uma personalidade excêntrica e irrequieta e cujas ambições justificavam os meios falaciosos ou aparentes para atingir os seus fins, confirma que, para além das suas profissões como «cartógrafo, cosmógrafo e matemático», Erédia também era desenhador e pintor, tendo um grande interesse sobre genealogia, e com olho para a construção naval. De acordo com o mesmo autor, Erédia teria um fascínio com «insígnias, selos, títulos, honras e afiliações», conhecimentos que utilizou para criar a sua própria genealogia e heráldica ficcional, de raiz nobiliárquica, com a qual que se tentou autopromover (Flores, 2015:197).

O já falecido investigador de Erédia, Jorge Faro (1955), consultou um Atlas-Miscelânea (c.1615-1622) de uma coleção particular que, entretanto, se perdeu, na qual Godinho de Erédia desenhou 667 brasões de famílias portuguesas, domiciliadas ou não no Oriente, heráldica de cidades e vilas do mundo português e de países estrangeiros.

Assim, no que diz respeito à intervenção de 1581, consideramos que estaria acessível na corte um pintor hábil, com evidentes capacidades técnicas (no âmbito da retratística, da heráldica e do domínio da pintura a óleo) e com ambição pessoal em criar relações que o ajudassem a progredir nos seus «descobrimientos». Carita (1999) vai mais longe, sugerindo, inclusivamente, que também terá sido o autor do já referido retrato de Vasco

da Gama para o Senado, realizado em 1597³⁷ (Figs. 17 a-d), ou do retrato desaparecido do Arcebispo Aleixo de Menezes (1559-1617), a quem dedica, em 1615, a *História de Serviços com Martírio de Luís Monteiro Coutinho*.

Estas supostas relações influentes, aliadas com documentos como a Carta Régia de 12 de outubro de 1610, enviada ao Vice-Rei Rui Lourenço de Távora (1490-1576), indicando que «o favoreçais conforme a sua habilidade, entretendo-o e experimentando-o no que houver lugar e ordenando e se não lhe impida exercitar o seu talento» (Garcia, 2009:21) indicam que, apesar de lhe ter sido negado o cargo ambicionado de cosmógrafo-mor do Estado da Índia, Erédia poderia ser útil noutros ofícios, para além da cartografia.

Outra relação influente de Erédia para este contexto é o cronista Diogo do Couto³⁸, nomeado em 1595 para organizar a documentação da recém-criada Torre do Tombo, no Palácio dos Vice-Reis (Garcia, 2019). José Manuel Garcia (2009) sugere uma colaboração entre o cronista e Erédia num projetado *Livro de todas as fortalezas*³⁹, onde

³⁷ Caso Erédia tivesse tido participação na intervenção de 1581, também terá sido o autor do novo retrato de Vasco da Gama que inspirou o do Senado.

³⁸ Curiosamente, de acordo com a atribuição de Garcia (2019), Manuel Godinho de Erédia terá sido o autor de um raro retrato de Diogo do Couto, impresso só em 1624 nos *Discursos vários Políticos*, de Manuel Severim de Faria. Este facto vem reforçar a relação entre ambos.

³⁹ De acordo com Garcia (2009), terá sido no contexto desta obra que Diogo do Couto começa a reunir plantas e iconografia, alguma da autoria de Godinho de Erédia, que irá falecer em 1623. O seu genro, o também cosmógrafo Álvaro Pinto Coutinho, terá herdado a obra de Erédia, recolhida em 1629 por Pedro Barreto Resende, secretário do Conde de Linhares, que surge na posse das plantas das fortalezas do Estado da Índia de que António Bocarro necessitava para preparar o futuro álbum *Livro das Plantas de todas as cidades e fortalezas da Índia*, datado de 1635, que lhe fora pedido pelo mesmo Conde de Linhares (Carita, 1999). Este álbum foi copiado, em 1646, pelo próprio Resende que intitulou *Livro do Estado da Índia Oriental* (obra em depósito na British Library) e incluí, para além de conteúdos elaborados em conjunto com Bocarro, a já referida reprodução dos retratos dos Vice-Reis, até D. Miguel de Noronha, seguindo, quiçá, a ideia inicial de Diogo do Couto. Na opinião de Garcia (2009) e de Carita (1999), o material recolhido por Resende do falecido marido de Ana Aquaviva de Erédia, onde se incluíam, porventura, ilustrações dos Vice-Reis, poderão corresponder, eventualmente, à parte mais antiga do Códice do Forte de São Julião da Barra, intitulado *Lyvro de Plantaforma das Fortalezas da Índia*, datado de 1620, atribuído a Manuel Godinho de Erédia, mas que resulta da junção de dois tipos de trabalhos, realizados em fases diferentes e por pessoas diferentes, entre elas Erédia (folha de rosto e plantas), Álvaro Pinto Coutinho e Pedro Barreto de Resende (Carita, 1999; Garcia, 2009). Nesta obra, encontram-se reproduzidos 25 retratos aquarelados (recortados e colados), com folhas em branco entre si que, no total, somam 44 espaços. Com efeito, nenhum dos investigadores atribui estas reproduções a Erédia, mas sim a Resende, e o facto de não estar representado o escudo de armas (elemento que não escaparia a Erédia) poderá ser indicativo dessa questão. Por outro lado, estando os retratos recortados e alguns colocados fora de ordem, poderá querer indicar que Resende os recolheu do espólio disperso de Erédia, tal como as plantas, e esses elementos iconográficos foram suprimidos? À exceção de Francisco de Almeida, as restantes reproduções são muito semelhantes às que Resende apresenta no manuscrito de 1646 e, após a sua visualização ao vivo, apresentam melhor qualidade técnica e detalhe. Os investigadores citados consideram esta obra o protótipo utilizado por Resende para os álbuns sucedâneos e, as reproduções dos retratos, “as maquetas originais que serviram de padrão ao trabalho de Pedro Barreto de Resende” (Carita,

também se incluíam «todos os vice-reis que na Índia; todas as armadas, todos os arcebispos e bispos» (2009:23) que Diogo do Couto, numa carta de 16 de dezembro de 1607, promete enviar a D. Francisco da Gama. É o mesmo cronista que, em 6 de janeiro de 1616, escreve ao 4.^a Conde da Vidigueira, referindo-se ao pintor Godinho e à sua intervenção nos painéis das Armadas⁴⁰:

Os painéis das armadas que estavam nesta casa da fortaleza apodreceram todos e tiraram-se, não ficou disto memória. Há três anos que labuto com o viso-rei [D. Jerónimo de Azevedo] sobre se renovarem, até que depois destas naus vindas o acabei com ele. Encomendou-me isto e tenho já feito de um mês para cá, mais de cem painéis de tintas muito boas, que faz o pintor Godinho... (Garcia, 1998, p 289-90)

Esta referência ao pintor Godinho foi durante muito tempo prova para vários investigadores (Vasconcelos, 1941; Dias, 1998; Garcia, 1999; Carita, 1999) que Manuel Godinho de Erédia fora, efetivamente, o autor desta empreitada. Teoria contestada por Vítor Serrão (2010; 2017), na sequência da descoberta de documentação atestando a presença de “Aleixo Godinho, pintor” que, no início do século XVII, realizava as encomendas de Frei Aleixo de Menezes e de Frei Diogo de Sant’Ana (1572-1644) «para os mosteiros da Ordem de Santo Agostinho no Monte Santo», dos quais ainda sobrevivem as pinturas encomendadas no Convento de Santa Mónica e, «a mando do vigário provincial da Ordem Frei António da Graça, pinta um retrato de D. Frei Aleixo de Menezes (...) para uma das salas da Graça; o pintor recebe de avanço 4 xerafins e meio» (Serrão, 2010:37). Serrão atribui ainda a provável autoria de Aleixo Godinho, «o mais destro pintor que havia em Goa nesses tempos» (Antunes & Serrão, 2017:114), e não de Godinho Erédia, ao referido retrato do Conde Almirante para o Câmara da Cidade, bem como dos retratos dos Vice-Reis do primeiro quartel do século XVII⁴¹.

1999, p.29). Se eventualmente as aguarelas são da autoria de Erédia (que poderíamos relacionar com a sua eventual participação na intervenção de 1581 e eventual continuidade dos retratos) e recolhidas por Resende que completou o conjunto, é uma teoria que ficará no campo das hipóteses até haver prova documental, mas que não podemos ignorar a existência de uma prática de aproveitamento e reutilização destes materiais nesta época.

⁴⁰ As representações originais das Armadas foram encomendadas por Jorge Cabral em 1550 e restauradas, ou feitas de novo pelo pintor Godinho em 1616.

⁴¹ Para estes dois últimos casos não foi ainda encontrada documentação que o comprove.

Conclusões acerca deste tema requerem a realização de mais estudos científicos nestas obras, bem como a devida exploração dos arquivos do Estado da Índia em Goa, opinião unânime das investigações em curso naquela região. Com efeito, não dispomos ainda de dados que confirmem qual dos “Godinhos” terá sido responsável pela execução da segunda série das Armadas e do retrato de Vasco da Gama do Senado, mas não queremos deixar de salientar a posição privilegiada em que Godinho de Erédia se encontrava no que diz respeito à relação com Diogo do Couto (por sua vez, íntimo de D. Francisco da Gama) e da sua aptidão e conhecimento técnico para a representação de temas náuticos e militares.

Quanto à sua participação na renovação dos retratos da primeira série, bem como da execução dos retratos da segunda série e/ou de outros até à data da sua morte, em 1623, (durante o segundo governo de D. Francisco da Gama), mantemos a posição que, apesar de não existirem provas que o documentem, Godinho de Erédia surge-nos associado, em diversos contextos, à galeria dos Vice-Reis e à sua iconografia, facto que justificou a sua inclusão nesta investigação, esperando que tal possa contribuir para novas pesquisas.

Para finalizar, não deixa de ser curioso o reparo feito pelo Vice-Rei Rui Lourenço de Távora, numa carta dirigida ao mesmo D. Francisco da Gama, seu genro, pedido que lhe enviasse a cópia de um dos seus retratos para integrar a galeria, dada a falta de qualidade dos artistas locais (quiçá referindo-se a Erédia, pouco estimado por este Vice-Rei⁴²):

Vejo aqui estes retratos dos ilustres Vise Reis com tam ma posturas tirando o de V. S. que desejo quando maqui deixar não parecer potroso como os mais, faça me V. S Merce de mandar tratar o meu retratto de Caparica e mande lo copiar por algum Pintor bom sobre pano mais largo e mais comprido pera se qua acomodar pLLA medida dos mais (...) O Retrato de V. S. não vy antes⁴³, mas no estado em que está

⁴² De acordo com os estudos de Rui Carita (1999), o Vice-Rei Rui Lourenço de Távora sempre rejeitou o potencial de Erédia, não só devido às suas intrincadas estratégias para se tornar cosmógrafo-mor, mas também por ter sido obrigado por Filipe III a dar-lhe uma ocupação.

⁴³ As expressões «*O Retrato de V. S. não vy antes*» e «*só huma pequena sola de sapato parece que se emcobre*» parecem querer indicar uma intervenção realizada no período entre o primeiro governo de D. Francisco da Gama (que findou em 25/12/1600) e o governo que antecedeu Rui Lourenço de Távora, nomeadamente de André Furtado de Mendonça (maio a setembro de 1609) ou do já referido mecenas D. Frei Aleixo de Menezes (03/06/1609 a 27/05/1609), que parece ter incidido nas legendas ou na área em redor das figuras. Novamente surgem-nos as relações entre personalidades-chave para a produção pictórica neste período cuja atividade requer a procura de nova documentação.

parece que lhe não falta nada, porque desde a cabeça ate os pees, com seus letreiros esta claro e patente, só huma pequena sola de sapato parece que se encobre, ficando o pé descoberto a asy senão enxerga nelle nenhum defeito a ser desigual dos outros (...) de goa a primeiro de janeiro de 1610. Tãobem o Retrato de V S. esta pouco natural mande me V S. outro na forma que peço o meu, e polo ei em seo lugar

(ass.) Rui Lourenço de Tavora (Bilou, 2018:9)

Desconhecemos se tal pintura chegou a ser enviada, visto que o retrato existente hoje nas reservas é em suporte lenhoso e de composição formal semelhante aos demais na reprodução de Pedro Barreto Resende. Por outro lado, a utilização do termo *potroso*, de quem sofre de potra (hérnia), poderá não estar diretamente relacionado com a má qualidade do pintor, como apontado por Flores e Marcocci (2018), mas sim uma referência às figuras hieráticas que associamos ao pintor Constantino, para a primeira e segunda séries, que já abordámos no capítulo anterior e que não seriam do gosto de Távora.

Com efeito, as reproduções do secretário do Conde de Linhares constituem-se como o último testemunho da qualidade estética e da riqueza iconografia desta coleção antes das repinturas integrais do século XIX. Atestando à qualidade das mesmas, poderemos afirmar que nas salas do Palácio da Fortaleza foi mantida a tradição de encenação iconográfica de poder, idealizada inicialmente por D. João de Castro para o Palácio do Sabaio, como estratégia para as relações diplomáticas com aliados e emissários do subcontinente indiano, inspirando até, em fase posterior, a arte do retrato nas cortes locais.

Efetivamente, segundo os estudos de Gusella (2022), a presença Portuguesa no Índico, permitiu «novos circuitos de transmissão» e intercâmbios de «materiais iconográficos» entre a Europa e as cortes islâmicas que inevitavelmente introduziram «elementos técnicos e iconográficos de matriz europeia» no retrato da corte Mogol, nomeadamente de Akbar, a partir de 1580 (Gusella, 2022, p. 462), e posteriormente na corte de Jahangir, pela mão de pintores como AgaRiza, Abu'l-Hasan e Bichitr que, de acordo com Rui Oliveira Lopes, «desenvolveram uma pintura de retratos dinásticos e alegóricos a partir de um léxico simbólico introduzido pela pintura europeia» (2011, p.217).

3. O PALÁCIO DA CASA DA PÓLVORA, PANELIM (1695-1759)

Em 1695, no contexto do malogrado processo de transferência da capital para Mormugão (1684 e 1712), ocorreu o dismantelamento e ruína das habitações e edifícios públicos da cidade (Delduque da Costa, 1931). Para além disso, dado o contexto epidémico e de insalubridade então vivido, decide o Conde de Vila Verde transferir a residência oficial para o Palácio de Panelim, junto à antiga Fábrica da Pólvora, a cerca de 1,5 km de distância a jusante do rio Mandovi.

Hélder Carita (1995) é da opinião que a Fábrica da Pólvora terá sido edificada por D. Francisco da Gama (1597-1600) e que o Palácio já terá sido obra do Conde de Linhares (1629-35) aquando do melhoramento dessa estrutura. Ainda segundo o arquiteto e investigador, «este palácio apresenta as mesmas características chãs, de desenvolvimento orgânico e grande economia de decoração (...) A planta do palácio mostra uma larga escadaria interior abrindo-se em dois lances, de inspiração barroca, que sugere obras de adaptação do palácio quando passou de residência de recreio a palácio oficial dos Vice-Reis» (Carita, 1995:28)⁴⁴.

Da mudança total ou parcial da galeria não se dispõe, até ao momento, de documentação que o comprove, sendo necessário fazer uma nova leitura e interpretação das fontes disponíveis. Frazão de Vasconcelos (1941) refere que os governadores continuaram a dar despacho no Palácio antigo, até 1720, onde as cerimónias oficiais, como a abertura das vias de sucessão (Rego, 1967:15), a «recepção das embaixadas, o cortejo dos dias de grande gala e os outros actos de etiqueta» (Saldanha, 1990:166) continuaram a decorrer pelo menos até 1810⁴⁵.

Por outro lado, os esforços direcionados para o recém contruído Palácio de Mormugão poderão também ter atrasado a retirada dos retratos do Palácio da Fortaleza que, na nossa opinião não terão ido para a projetada Capital, apesar da breve estadia do Vice-Rei Caetano de Melo e Castro, em 1702 ou 1703 (Delduque da Costa, 1931).

⁴⁴ Planta disponível em <http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/fontes-documentais/plantas-antigas/298-planta-do-palacio-da-casa-da-polvora>

⁴⁵ Ver capítulo 4.1

Efetivamente, os retratos continuaram a ser encomendados, visto existir em 1734 uma despesa de 300 xerafins “que se despendeu no retrato do Sr. VRey o Conde de Sandomil” (dos primeiros em suporte têxtil) (*Livro das monções*, 1709-45). Mas em que paredes estariam a ser expostos? Em estudo anterior (Reis, 2014) a interpretação das fontes levou-nos a considerar que a coleção teria ficado no Palácio da Fortaleza acompanhado a ruína deste edifício e das pinturas das armadas⁴⁶ até à queda do teto em 1812⁴⁷.

Contudo, a leitura de uma planta do Palácio de Panelim ao tempo do Vice-Rei Marquês de Távora (1750-1754), indica a existência de duas salas do dossel, conferindo a transferência protocolar e diplomática para estes espaços. Para além disso, Aragão (1880) confirma a existência de retratos expostos neste Palácio ao contar o episódio segundo o qual o conde da Ega terá mandado tirar os retratos de Távora e da sua esposa, a 24 de setembro de 1759, após receber os ofícios do Marquês de Pombal escritos na sequência do atentado a D. José (certamente contra os Távoras).

Em 24 de setembro de 1759 entrou a barra de Goa a nau S. José de que era capitão José Forte, levando ordem do reino para não communicar com pessoa alguma d'aquelle estado, sem mandar pelo Sandú da vigia a correspondência ao vice-rei (...) O conde da Ega passou a noite em leitura dos officios e consultas, e no dia seguinte tiraram-se do palácio de Panelim os retratos do vice-rei marquez de Távora e da sua esposa (Aragão, 1880:313-314).

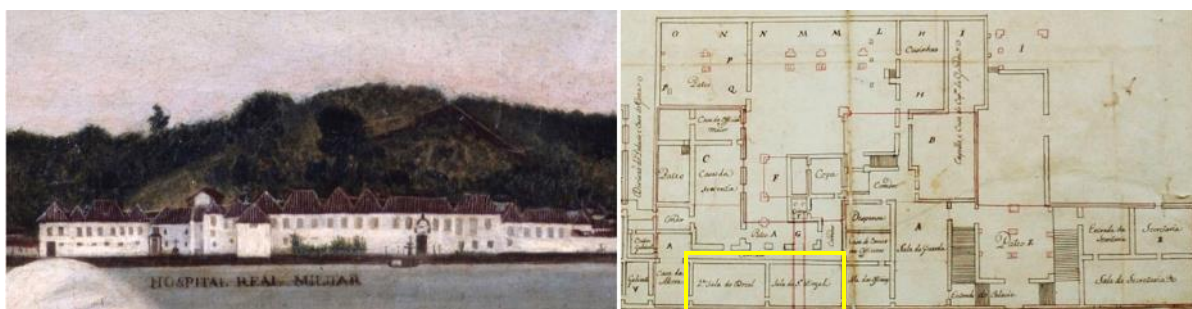


Figura 19a_Pormenor da Casa da Pólvora e Palácio de Panelim, José Manuel Gonçalves (atrib.), c. 1830; **Figura 19b**_Detalhe da planta, assinalando as duas salas do Dossel. Fonte:acasasenhorial.org

⁴⁶ Esta informação do desaparecimento das pinturas das Armadas, associada à já referida descrição de Diogo do Couto relativamente ao seu «apodrecimento» e necessidade de as restaurar, ou de as fazer de novo, pelo «pintor Godinho» parecem indicar que foram executadas sobre suporte têxtil, visto nunca se ter encontrado qualquer relato do seu paradeiro.

⁴⁷ Ver capítulo 4.1

Com base nestes dados, os retratos poderão, em hipótese, ter sido transferidos para Panelim a partir de 1720, provavelmente por ordem do Conde da Ericeira, e expostos nas referidas Salas (Figs. 19 a-b). Com efeito, a investigação em curso demonstra que os retratos, a partir de 1653, já não possuem o mesmo nível de repintura integral, nem camadas sobrepostas (salvo algumas exceções que sugerem reaproveitamento dos suportes), encontrando-se em melhor estado de conservação relativamente aos anteriores. Esta observação sugere uma melhoria das condições de exposição e que, pelo menos os retratos executados a partir de 1695, já não terão sido expostos no arruinado Palácio da Fortaleza.

Em 1761, o Conde da Ega informa a corte da sua decisão de ceder o Palácio de Panelim para albergar o Hospital Real, cujo custo de reparação ou construção de um novo edifício seria avultado:

O Conde da Ega (...) representou a VMagestade por este Conselho em carta de 21 de Janeiro de 1761 que tendo crescido as ruínas do antigo Hospital Real se fazia indispensável a grossa despesa dos seus reparos (...) se resolverá aceder da habitação do Palácio, comutando a para as Casas do Paço de Pangim que não era imprópria por ser o único meio de se conseguir aquele benefício e com a pouca despesa, porque as obras do Novo Hospital se pagarão com o producto dos materiais do Velho que se deviam vender para este fim e as do Palácio podia sem gravame fazer o Senado, q' ate aquele tempo tinham continuado e entendi que com brevidade se concluirião. (Consultas da India, 1762:201-202)

Quando enviou esta comunicação, Manuel de Saldanha e Albuquerque já tinha transferido a residência oficial para Pangim desde dezembro de 1759. Uma decisão unilateral e de cariz despesista que não agradou a corte.

...sem para isso preceder como era preciso ou ordem alguma de Sua Magestade juntando a este excesso o de mandar ali fazer tantas obras que subia sua exorbitante quantia a huma soma muito considerável com a qual não podiam bem então as forças da Fazenda Real daquele Estado” (Rego, 1967:526).

Novamente, não dispomos de provas documentais acerca do destino da galeria de retratos, mas consideramos pertinente referir este momento como hipótese da sua transferência de

Panelim para o Palácio de Pangim. Com efeito, a obra encomendada pelo Conde da Ega, cuja conclusão ficou inscrita na porta virada para o rio⁴⁸, marca o início de uma sucessão de “correições” anuais e constantes remodelações entre as quais se inclui a galeria de retratos.

4. O PALÁCIO DE PANGIM (1759?-1886)

Originalmente uma antiga fortaleza de Adil-Khán, o edifício de Pangim foi inicialmente adaptado para residência de recreio dos Vice-Reis e posteriormente utilizado para hospedar os novos governadores, enquanto aguardavam que o imediato antecessor libertasse a residência oficial dos seus bens pessoais.



Figura 20 _ Vista do Palácio de Pangim sobre o Rio Mandovi. Aguarela de John Johnson, c.1795-1801. Créditos: British Library

Como mencionado, permanecem dúvidas quanto à localização da galeria neste momento. Apesar da transferência para Pangim do Conde da Ega, o seu sucessor, João José de Mello (1768-74), continuará a assinar documentação oficial a partir de Panelim até 1773, ano em que tem início uma nova empreitada geral no Palácio de Pangim⁴⁹. A partir do ano seguinte, os documentos oficiais já são assinados a partir de Pangim, mas entrará em cena o projeto de revitalização da Velha Cidade, instruído pelo Marquês de Pombal, para ser

⁴⁸ REGE FIDELLISSIMO IOSEPHO PRIMO / PRO REGE COMITE AB EGA / SENATUS EX INFORMI FORMAVIT 1760.

⁴⁹ A transcrição do contrato encontra-se disponível em <http://acasasenhorial.org>. Agradecemos ao Hélder Carita a disponibilização do documento integral.

posto em prática pelo Governador José Pedro da Câmara (1774-1779) que, novamente, levanta dúvidas acerca do destino da Galeria.

4.1 O plano de revitalização da Velha Cidade

O plano de revitalização gizado pelo Marquês de Pombal para a Velha Cidade previa, em jeito de «remédio», a transferência do Palácio do Governo da «Casa pequena e triste de Pangim» para o «Palácio magnífico até agora ocupado pela Inquisição, que antes foi Palácio do Imperador Sabaio» (Barbuda, 1841:1-2).

Em 1778, estariam já orçamentadas as obras de reparação dos Palácios dos Vice-Reis e da Inquisição⁵⁰, para onde o Governador se mudaria assim que possível (Costa, 1931), o que apenas sucede com o seu sucessor, D. Frederico de Sousa Holstein, após realizadas as reparações indispensáveis, e durante uma curta estadia entre dezembro de 1780 e abril de 1781. Este decide regressar a Pangim alegando a ruína inevitável da cidade, devido a falta de meios, bem como questões de insalubridade e de doença generalizada dos que lá habitavam (Gracias, 1912; Costa, 1931; Santos, 1999). Neste edifício ainda se mantiveram alguns serviços e cerimónias oficiais, pelo menos até 1810, de acordo com informação de uma carta do Conde de Sarzedas:

O Palacio de S. Alteza Real estabelecido em Goa para residência dos Vice Reys, onde há muitos annos não habitão pella insalubridade do sitio infesto de epidemia há muitos tempos, onde porem se fazião as Funções Publicas de Annos de S. Mgd. E de S. Alteza Real e aonde estava a Relação do Estado tendo sido examinado se me annunciou que ameassava ruina (...) À vista daquele estado de ruína mandei mudar a Relação (...) e desde então se tem feito as funções publicas no Palácio de Pangim, onde rezido e os meus antecessores há muito tempo (Costa, 1931:119)⁵¹

⁵⁰ De acordo com Graça (1908) seriam precisos 21.000 xerafins para demolir os cárceres da Inquisição e 70.600 xerafins para as restantes obras de habitação. O orçamento para as obras do Palácio da Fortaleza ascendeu aos 397.000 xerafins.

⁵¹ Delduque da Costa (1931) refere não ter encontrado nos documentos oficiais referências ao regresso de Holstein a Pangim em 1781, ou da sua autorização para abandonar a Cidade de Goa, baseando-se apenas na indicação do lugar na correspondência. Contudo, De acordo com documentação encontrada nos *Livros de Termos das Obras*, desde 1805 que o Senado custeava obras anuais para «concerto e correcção do Palácio de Pangim», obras que eram arrematadas por empreiteiros locais como Simão Luís Fernandes, de Ribandar (activo entre 1805 e 1820).

Com o regresso, a partir de 1810, das repartições públicas a Pangim e com a abolição da Inquisição em Goa, passados dois anos⁵² (Costa, 1931), o antigo Sabaio é definitivamente abandonado, sofrendo o mesmo destino que o Palácio da Fortaleza. Relativamente a este último, está documentado que, em 1807, o Conde de Sarzedas, ainda lá realizou um “sumptuoso jantar e baile”, por ocasião da sua entrada na Cidade (Graça, 1908), mas que terá sido proposta à corte a demolição do Palácio em 1811, alegando-se «que o vasto edifício não tinha valor histórico para que merecesse ser conservado, por não ser o Palácio do Sabaio», ao que o Rei respondeu que deveria ser mantido e restaurado, solicitando orçamento nesse sentido (Vasconcelos, 1941).

Estes orçamentos⁵³ foram enviados para a corte em 1812, na altura sediada no Rio de Janeiro, e é dada a ordem para avançar com as reparações indispensáveis (Aragão, 1880). Tal não chegou a suceder, visto que, no mesmo ano, «a cidade foi um dia abalada por formidável estrondo. Era o tecto do Palácio que ruíra todo inteiro, ficando só as paredes já fendidas.»(Vasconcelos, 1941:19).

Em 1818, o Conde do Rio Pardo conclui a transferência das repartições públicas para Pangim e terá presidido à Junta da Fazenda de 19 de julho de 1820⁵⁴, na qual se decide demolir ambos os Palácios da Velha Cidade (Aragão, 1880; Graça, 1909). A demolição não terá sido imediata pois, em 1829, Kloguen refere que as espessas e sólidas paredes do piso térreo ainda estavam de pé, com a maior parte do telhado afundado (1995:35). Os últimos vestígios ainda foram registados por Lopes Mendes (2006) em 1863, aquando da sua visita às ruínas de Velha Cidade, referindo que dos 43 edifícios identificados, apenas existiam 10, «sendo a pedra de todos os outros vendida por conta da fazenda pública aos particulares» para as novas construções de Pangim (Mendes, 2006:150), política seguida por D. Manuel de Portugal e, posteriormente, pelo Conde de Torres Novas (Aragão, 1880).

⁵² A Inquisição fora abolida em Goa em 1774, sendo depois restabelecida por D. Maria I. Foi definitivamente abolida em 1812 pelo Príncipe Regente, futuro D. João VI (Gracias, 1912).

⁵³ Segundo Gonçalves (1898), o orçamento para recuperar todo o edifício era de 150.000 xerafins, enquanto para as reparações mais indispensáveis seriam necessários 65.855 xerafins (Aragão, 1880).

⁵⁴ Alguns autores referem que a ordem de demolição do Palácio da Fortaleza terá sido posterior, na sessão de 19/07/1830. Nos arquivos de Goa não foi encontrada nenhuma referência documental que comprove quer a data da ordem, quer a da demolição propriamente dita.

Efetivamente, não dispomos de outros dados que indiquem se a recuperação realizada no Palácio do Sabaio e a consequente, mas breve, transferência do Governo para a Velha Cidade tiveram implicações na galeria de retratos. Curiosamente, uma outra imposição pombalina (à época do plano de revitalização) e que poderá contribuir para a ausência de mais informações, foi a dispensa do “pintor fixo e periodicamente pago para retratar os Vice-reis e Governadores” no contexto das restrições financeiras decretadas em 1773 (Saldanha, 1991). Uma decisão que se reflete, até inícios do século XX, por períodos sem qualquer produção retratística para a galeria.

De acordo com o inventário de Teixeira de Aragão (1870-71), entre o governo do Conde do Rio Pardo (1816-21) e o do Visconde de Ourém (1851-53), tendo passado na administração 13 governadores e 8 conselhos ou juntas provisionais, estão apenas referenciados os retratos deste último e do seu antecessor, José Ferreira Pestana (1795-1885).

4.2 As intervenções desconhecidas do século XIX

Deparamo-nos então neste estudo com um hiato na produção de retratos durante o século XIX e também na documentação acerca da fortuna histórica da Galeria. Em trabalho de campo realizado no Arquivo Histórico de Pangim⁵⁵ não foi igualmente encontrada documentação que confirme a localização da Galeria durante o século XVIII, nem o que motivou o abandono da tradição retratística dos administradores do Estado da Índia, mas permitiu-nos recolher dados inéditos para a história das intervenções ocorridas nesse período, nomeadamente nos anos de 1825 e 1839, novamente associadas a obras no Palácio (ver Anexo I.II).

Efetivamente, data de 16 de fevereiro de 1825 um ofício do Inspetor das Obras, Francisco Augusto Monteiro Cabral, dirigido ao Senado e relativo aos 47 retratos da Sala do Dossel.

Tendo-se dado princípio a se fazer o madeiramento do telhado da grande sala do dossel do Palácio de Pangim e sendo necessário abaixar-se quarenta e sete retratos dos Governadores que estavam perigados nos frinchais achando-se que eles estão

⁵⁵ Este estudo foi realizado em agosto de 2019, ao abrigo do projecto *Old Goa Revelations*, e de uma bolsa de curta duração da Fundação Oriente.

bastante danificados na pintura e alguns precisam conserto da madeira no corpo do quadro, e nas molduras, e por tanto se faz preciso não somente serem consertados mas também nas pinturas retocados, e como Sua Exa. o Senhor e Excelentíssimo Governador [D. Manuel da Câmara] me ordenou fazer, eu mandei chamar a Margão, um pintor chamado Camilo que é o único que tem algum jeito para fazer a dita retocação e ajustar a 18 por cada retrato [846 xerafins] entrando tintas, ouro, óleo, e feitio, que é o menor possível para que se possa ajustar sendo a referida retocação feita em termos e o conserto da madeira dos mesmos retratos e o meterei no orçamento dos consertos ordinários e correição anual do mesmo Palácio. Portanto rogo a VS querer ter a bondade de levar isto ao conhecimento da ilustre mesa para determinar o que entender sobre este negócio, rogando também a VS que faça ver à mesma ilustre mesa que é preciso que se resolva a pintura a tempo de o pintor a poder concluir até 15 de Abril próximo. (*Registos Gerais, 1824-25, cota 7891, fl.22*)

Pela análise deste documento, comprova-se que os retratos já estariam em Pangim há algum tempo e não só a partir de 1840, como apontado por Teixeira de Aragão (1880) e Luíz Gonçalves (1898). Apesar de o Inspetor pretender atribuir os trabalhos de «conserto» e «retocação» ao único pintor considerado capaz, o Senado avisa-o para

...não ir contra as régias disposições, e preencher as formalidades necessárias da arrematação (..) para comparecerem os pintores que quiserem arrematar essa pintura na sessão de segunda próxima (...) VS faça com que o pintor com o qual tratou sobre a supradita pintura compareça no mencionado dia, para se poder verificar afim a indispensável arrematação desta obra. (*Registos Gerais, 1824-25, cota 7891, fl.22*)

O resultado da arrematação pôde ser encontrado num outro códice, datado de 14 de março de 1825, com um desfecho diferente da intenção inicial do inspetor.

No mesmo dia, sendo posta em arrematação a obra dos consertos das molduras e tábuas dos 47 retratos dos governadores que guarnecem a grande Sala do Dossel do Palácio de Pangim e outros consertos pertencentes à mesma sala, e seu telhado, que não foram inscritos no orçamento de 14/12/1824, em competência dos mais

lançadores arrematou Jerónimo de Abreu empreiteiro morador em Ribandar pela quantia de 775 xerafins, o qual sendo presente aceitou o dito lanço de arrematação, obrigando-se a cumprir as condições da referida obra mais ordens deste Senado por si e por seus bens do qual se faz este termo assinado pelo dito assim escreveu. (*Termos das obras, 1804-25, cota 7834, fl.177v*)

Jerónimo de Abreu era, à época, o empreiteiro que arrematava a maioria das obras anuais do Palácio de Pangim, encontrando-se o seu nome documentado nos *Livros de Obras* entre 1821 e 1834. Foi o responsável pelas obras que decorriam no telhado da Sala do Dossel, mas desconhecemos se terá subcontratado o pintor Camilo de Margão, cujo nome não volta a constar nestes registos⁵⁶. A referência aos retoques por pintores locais é-nos confirmada pelo Reverendo John Wilson que, em 1834, é recebido pelo Vice-Rei D. Manuel de Portugal e Castro (1787-1854) que lhe

apresentou os retratos de todos os vice-reis da Índia, muito dos quaes vieram originariamente de Portugal⁵⁷, sendo muito retocados pelos artistas naturaes. Os retratos, que mais me interessaram, foram os de Affonso de Albuquerque, Vasco da Gama, João de Castro, e Constantino de Bragança. (Saldanha, 1912:278).

Em 1839 decorria outra campanha de remodelação profunda do Palácio de Pangim, na sequência de uma vistoria que detetara graves problemas estruturais e de falta de manutenção que haviam levado, em Julho do ano anterior, à saída do Barão de Sabroso (1793-1838) «a fim de o deixar livre para fazerem as obras necessárias para que não se arruíne de todo e fazer acomodações para a família (que era um dos grandes defeitos) e estava incomodado com a situação presente» (*Cartas e Ordens, 1838-39, cota 946, fl. 1*). As obras foram sendo feitas durante dois anos, e com muita pressão do Governador Interino José Vieira da Fonseca (1793-1863), com vista a preparar o Palácio para a chegada do Barão do Candal, em novembro desse ano.

⁵⁶ Curiosamente, e embora seja um dado não totalmente fidedigno, identifica-se o acrónimo CM inciso no reverso de dois retratos de finais do século XVI, Manuel de Sousa Coutinho e do seu sucessor Matias de Albuquerque.

⁵⁷ Relativamente a esta questão não dispomos de informação. Viriam de Portugal, certamente, os retratos dos Reis que estavam expostos no Palácio do Governo e no Senado. Quanto aos retratos dos governadores, a virem de Portugal, seriam apenas os retratos em tela (relembre-se o pedido de Rui Lourenço de Távora), mas existem na maioria destas composições elementos iconográficos relacionados com o seu governo que só poderiam, na nossa opinião, ser representados localmente. É um tema ainda por investigar.

A 19 de outubro, o Governador Interino José Vieira da Fonseca emite um ofício para a Câmara pedindo a conservação dos restantes retratos (Anexo I.II):

Achando-se bastante apagados os retratos dos Vice-Reis e Governadores e Capitães Generais, que foram deste Estado, que se acham colocados em uma das salas deste Palácio, e desejando em que os ditos retratos fiquem ao menos conservados no estado em que se acham na sala do dossel, determino que esta Câmara Municipal mande quanto antes retirar os referidos retratos da mesma maneira que os praticou em 1824, ou em 1825. (*Cartas e Ordens*, 1839, cota 947, fl. 190).

Em 1839, o total de retratos existentes deveria rondar os 93. Na Sala do Dossel estavam os 47 (em madeira) que foram restaurados em 1825, mas não sabemos se seriam os mais importantes, ou os de melhor qualidade, nem a respetiva cronologia. Tendo em conta que, pelo menos em 21 painéis e 8 telas, não observamos hoje repinturas integrais⁵⁸, podemos supor que cerca de 20 retratos ainda estariam em mau estado de conservação e que foram aqueles intervencionados nesta campanha.

Os registos não indicam quem terá sido o autor desta intervenção mas, passados três anos, o empreiteiro Saranda Naique, de Ribandar, arremata por 110 xerafins a obra no antigo Senado de Goa, para «retocar os retratos dos Exmos. Srs. Vice-Reis e Governadores da Sala do Dossel⁵⁹, pinturas de caiação interior, bem como olear os mesmos retratos, tudo de baixo de inspecção do vereador Carvalho.» (*Termos das obras*, 1825-1854, cota 7835, fl. 165)⁶⁰.

É ainda necessária uma investigação mais aprofundada dos retratos até meados do século XVII para poder caracterizar estas duas intervenções e sua qualidade técnica. Certamente,

⁵⁸ Teixeira de Aragão (1880) que observou a coleção entre 1870-71 comenta a qualidade dos retratos a partir do Conde de Sandomil (1732-41) em oposição às intervenções realizadas nos anteriores, o que sugere que os retratos executados a partir de meados do século XVIII ainda estariam em bom estado de conservação e não terão sido intervencionados em 1825 e 1839.

⁵⁹ O Senado, como referido, possuía retratos de Afonso de Albuquerque, Vasco da Gama, D. João de Castro, D. Luís de Ataíde, D. Miguel de Noronha e de João da Silva Tello de Menezes.

⁶⁰ Em 1872 está documentada a substituição dos retratos originais dos Vice-Reis e Governadores da Câmara Municipal, por uns novos pintados por Pedro Paulo Fernandes, de Dongrim. Em 1897, Luíz da Cunha Gonçalves “resgatou” o retrato de Vasco da Gama, o único que conseguiu encontrar da coleção primitiva, encomendado a sua “retocação” a Narana Naique (Gonçalves, 1898). Este retrato encontra-se na posse da sua família.

o estado de conservação dos suportes e camadas policromas de algumas destas pinturas naquela época terá dificultado o resultado.

4.2.1 A iconografia dos retratos nas vésperas da intervenção de Gomes da Costa

Os testemunhos escritos e gráficos que surgem após estas campanhas sugerem que terão sido caracterizadas por uma uniformização e simplificação de formas, através da repintura da policromia mais antiga, de melhor execução técnica e muito rica em pormenores decorativos, como já referido nos capítulos anteriores. Em 1840, o capitão José Maria Delorme Colaço (1815-1863), Ajudante de Ordens de Manuel José Mendes Pacheco de Moraes, Barão de Candal (1787-1840), reproduz a totalidade da coleção publicando apenas litografias coloridas dos primeiros 18 governadores (Anexo I.I.II). Acerca da reprodução indica que:

he formada pela copêa exacta, e minuciosa dos grandes retratos que existem nas salas do Palacio do Governo em Pangim (...) Não querendo fazer o elogio a meu pincel, pois que apenas tem sido exercitado em desenho militares, advirto o benigno Publico; que a multidão de irregularidades, e erros, que apresenta a maior parte destes Retratos, são os mesmos que lá estão, julgando eu nisto conservar-lhe o merecimento, e não ser obra de fphantazia. (Colaço, 1841:2).

Segue-se a observação muito crítica do militar e explorador britânico Richard Burton (1821-1890), após a visita ao Palácio, entre 1842 e 1849.

The collection is, or rather has been, a valuable one; unfortunately, some Goth, by the order of some worse than Goth, has renewed and revived many of the best and oldest pictures, till they have assumed a most ludicrous appearance. (...) An artist is, however, it is said, coming from Portugal, and much scraping and varnishing may do something for the De Gamas and the Castros at present so miserably disfigured. (Burton, 2003:28-29)

Passados 30 anos, a coleção é reorganizada pelo Visconde de São Januário (1829-1901), coincidente com a visita do numismata Augusto Teixeira de Aragão ao Palácio, onde faz o primeiro levantamento de todos os retratos e respetivas legendas. As suas observações vão no mesmo sentido que as anteriores:

Nas paredes das salas do palácio conserva-se pendurada a serie quasi completa dos retratos dos vice-reis e governadores d'aquelle estado, dispostos, com pequenas irregularidades, pela ordem chronologica em cinco salas; e na do docel, onde têm logar as recepções solemnes, estão as melhores pinturas⁶¹. (...) Os painéis de madeira ou lona têm 2^m,64 de alto por 1^m,32 de largo (...) são semelhantes aos que vem debuxados nas suas Lendas [de Gaspar Correia], mas prejudicados pelos retoques uniformes, parecendo que o borrador só teve em mira nivelar com o pincel o mérito dos diversos artistas, e as feições e trajos dos diversos personagens, o que se observa até aos do fim do século XVII; circumstancia que nos faz suppôr ser n'esta epocha que se praticou tal vandalismo. As legendas dos retratos também foram repintadas, provindo talvez d'ahi os erros de data que n'ellas se observarão. (Aragão, 1880:75-76)

Luíz Cunha Gonçalves (1898), que também viu a coleção à data, considera que houve dois momentos de *retoque*:

O primeiro [retoque]foi por meiado do século 18^o, e o artista anonymo que o fez, em vez de conservar aos Vice-Reis as armas e trajes da época em que cada um deles governou, transformou tudo pintando-os com costumes e armaduras desse século. Foi provavelmente n'esta época que muitos desses quadros foram cortados para se lhes dar um tamanho uniforme, vandalismo sem nome, só desculpável perante a barbárie contemporânea! O segundo retoque, que só abrangeu os quadros mais damnificados, data dos princípios d'este século. (Gonçalves, 1898:51)

Do testemunho de Aragão, obtemos a confirmação de que os retratos executados a partir de finais do século XVII não foram sujeitos a repinturas integrais, situação que registamos visualmente em trabalho de campo (excetuando sete pinturas). Este facto deverá justificar porque ambos os autores situam a referida intervenção, de uniformização estilística dos trajes, em finais do século XVII ou no século XVIII.

⁶¹ De acordo com o seu inventário, na altura estariam expostos 96 retratos com a seguinte disposição: 2 na sala de entrada; 19 na primeira sala; 18 na segunda; 21 na terceira, 12 na quarta, 24 na sala do dossel (Apêndice II.II:92).

5. O CONVENTO DE SÃO CAETANO (1887-1910)

Durante as obras no Palácio encomendadas por Cardoso de Carvalho (1886-89), a coleção terá sido transferida para o antigo Convento de S. Caetano, onde o Conde de Torres Novas construíra um edifício para residência dos Governadores Gerais, quando era necessária a presença oficial nas festividades religiosas celebradas em Goa (Mendes, 2006). Luíz Gonçalves confirma estas transferências, que foram uma constante até inícios do século XX, como veremos de seguida:

Que se lhe poupe, sobretudo, os baldões que tem levado. Pois tendo vindo da cidade velha para o palácio do governo de Nova-Goa, à primeira vez em 1840, e tendo tornado para lá em novembro de 1887, sendo disposta nos corredores do convento de S. Caetano, foi novamente para aquelle palácio em 23 de janeiro de 1894 e já agora vae recambiada para a velha cidade! (Gonçalves, 1898:58)



Figura 21a_Igreja e Convento de São Caetano, 1962, Créditos: Francis Millet Rogers. Col. Fotografias do Oriente, FCG/BAA. **Figura 21b**_Convento de São Caetano, 2019, Créditos: David Teves Reis.

5.1 A reprodução de Roncón

Terá sido nos corredores de S. Caetano que o desenhador e pintor Roncón⁶² produz a reprodução em “crayon” de todos os retratos (Anexo I.I.II). O conhecido fotógrafo Souza & Paul organiza essa coleção de desenhos num álbum de postais pelo qual foi premiado na *Exposição Industrial Agrícola de Goa* de 1890 (Alves, 1954)⁶³. Roncón, segundo o

⁶² Associamos este Roncón ao desenhador chamado Joaquim António Roncón, co-autor da obra ilustrada *Usos, Costumes e Ofícios da Índia* (1846-47)

⁶³ Existem hoje três exemplares, um na Biblioteca de Pangim, outro na Sociedade de Geografia e outro na Biblioteca do MNAA, mais completo e que, inclusivamente, pertenceu a Manuel Gomes da Costa.

fotógrafo «era pintor considerado, por ser muito honesto na sua arte», também produzindo retratos para particulares, nomeadamente para uma família residente em Taleigão. (Azevedo, 1954:91). Esta reprodução será o testemunho mais fiável da coleção, e das alterações introduzidas nas campanhas de 1825 e 1839, antes da última intervenção do século XIX (Fig. 22a-e).

5.2 O restauro de Manuel Gomes da Costa (1893-94)

Respeitando um padrão que temos vindo a observar relativamente a esta Galeria, será na sequência de um processo de obras ou transferências que surge a justificação, ou o pretexto, para uma intervenção, desta feita pelo então Tenente Manuel de Oliveira Gomes da Costa (1863-1929) que embarcara para Goa em julho de 1893, na sequência de uma nomeação pelo Governador-Geral Rafael de Andrade, para servir como Capitão para o Ultramar. De acordo com as suas *Memórias*

...passaram anos e um dia recebi um convite do Rafael de Andrade, Governador-geral da Índia, para seu ajudante de campo (...). Recebido o convite, aceitei e em 6 de Agosto de 1893 largava de Lisboa a bordo do “Isla de Paney” (...) As minhas funções de ajudante pouco trabalho davam e a vida corria fácil (...) (Costa, 1930)

Rafael de Andrade pede-lhe para restaurar os retratos, provavelmente no contexto da criação do *Real Museu da Índia Portuguesa*⁶⁴ que pretendia incorporar a coleção, sendo Gomes da Costa um dos vogais das comissões responsáveis por reunir o acervo para esse espaço (Mariz, 2016). Novamente, um processo de obras ou transferências irá coincidir com uma intervenção, tarefa que, supomos, lhe foi atribuída devido à sua aptidão para o desenho técnico e aguarelas (Reis et al., 2018, em Apêndice), e que desempenhou entre 1893 e 1894⁶⁵, custando à fazenda 1790 rupias (Gonçalves, 1898).

Amâncio Gracias (1872-1950), caracterizando as transformações da coleção ao longo do tempo, refere:

⁶⁴ Criado só em 1896, por portaria de 22 de maio de 1894. Acerca deste assunto, bem como de outras iniciativas da Comissão Permanente de Investigações Arqueológicas de Goa, consultar os trabalhos de Sidh Mendirata & Joaquim Santos (2011), bem como de Vera Mariz (2016).

⁶⁵ Os retratos que repintou, dos quais contamos 70 (incluindo os que foram restaurados em Lisboa) encontram-se assinados com tinta vermelha “Restaurado por Gomes da Costa em 1893 [ou em 1894]”

É por isso que, tratando dessa galeria de retratos (..) pelo menos os primeiros doze retratos não podem ser a fiél imagem do original. Aqueles rostos medonhos, barbudos, duma fereza tigrina (...) – tipos secos, bárbaros, deshumanos, - não podem ser dos portugueses das velhas éras (...) Para cúmulo passou aquela galeria por muitas restaurações, sendo a última feita no govêrno de Rafael d’ Andrade pelo então Capitão Gomes da Costa, o qual naturalmente retocou os retratos como entendeu no seu critério de artista amador, tanto que nos disse, lá por 1895, em que privamos muito com êle, ter dado aos mônos do palácio feições humanas! (Gracias, 1945:47)

Efetivamente, os dotes de Gomes da Costa como aguarelista⁶⁶ não se verificaram na utilização de tintas de óleo, sendo a sua técnica caracterizada por pinceladas em mancha, sem grande domínio no que diz respeito a velaturas e gradações. Em estudo anterior (Reis et al., 2018, ver Apêndice) fizemos o levantamento das alterações que efetuou, distinguindo diferentes variantes:

a) Retoques nas zonas de lacuna da camada pictórica, pela utilização de mancha pontual ou do repinte integral do pano fundeiro, não fazendo modificações na composição formal da figura. Comum nos retratos a partir do século XVIII.

b) Alteração da posição dos membros ou sua cobertura com uma capa ou manto; cobertura de elementos como elmos e mesas; uniformização do tom das vestes e/ou alteração do traje; modificação das *facies*, pelo esbatimento das linhas do rosto. Comum nos retratos até meados do século XVII (Fig. 22d-e).

c) Criação de composições idealizadas, mas apenas nos três retratos que considerava mais importantes: D. Francisco de Almeida, Vasco da Gama e D. João de Castro.

Apesar de existirem registos de outras intervenções do século XX⁶⁷, esta foi a última campanha geral que afetou a generalidade dos retratos, tornando-se por isso «o paradigma das brutalidades experimentadas pelas telas da Galeria» (Saldanha, 1991:19).

⁶⁶ Gomes da Costa foi condecorado, já no final da sua vida (1928), com uma medalha de ouro no concurso fotográfico e exposição de arte em Macau com uma aguarela representando uma embarcação.

⁶⁷ Carlos Azevedo (1959) refere que após a intervenção de Gomes da Costa e em época mais recente “*pelo menos vinte e dois quadros foram «reavivados» de maneira aterradora*”. Não dispomos de dados que o



Figuras 22 a-e_Reproduções do retrato de D. Francisco de Almeida, ilustrando a evolução da composição com as várias intervenções. (a) in Livro de Lisuarte de Abreu, créditos CNCDP; (b) P.B. Resende, créditos British Library; (c) D. Colaço, créditos BNP; (d) Roncón, créditos: Pangim Library; (e) G. Costa, créditos: F. Cidade de Lisboa.

Com base nesta investigação, podemos afirmar que outras intervenções de fraca qualidade técnica antecederam a campanha de Gomes da Costa, que sempre fora consciente do desafio deste conjunto, no qual «vários retoques e restauros feitos em diferentes épocas, parece ter alterado os retratos primitivos d’uma forma, n’alguns, muito acentuada» (Costa, AHM/FP/59/916-919)⁶⁸. As modificações efetuadas pelo Capitão ficarão registadas n’ *O livro dos Vice-Reis da Índia D’el Rei D. Carlos I. Aguarelas de Manuel Gomes da Costa* (Costa, 1991) correspondentes, na maioria dos casos, com as composições atuais.

confirmem, mas supomos que esta intervenção esteja relacionada com a denúncia de Jorge de Moser, numa reunião da sessão da Academia Portuguesa da História (11/06/1948), durante a leitura de uma carta de José Bossa, antigo Governador da Índia que, nesse ano, e «provavelmente animado das melhores intenções, tomou a iniciativa de restaurar os quadros, localmente, por um Padre italiano que está na Índia».

⁶⁸ Em estudo anterior (Reis, et al., 2018, *vide* Apêndice), analisámos o acervo gráfico do arquivo pessoal de Gomes da Costa, nomeadamente no Fundo 59, do Arquivo Histórico Militar, onde existem dois álbuns de estudo dos retratos dos Vice-Reis e dos Governadores, cada um constituído por cinco volumes. O que se encontra dividido entre as caixas 916 e 918, intitulado *Os Vice-Reis da Índia*, contem os retratos de corpo inteiro e respetivos escudos de armas, sendo algumas das representações inspiradas nas reproduções de Gaspar Correia (a que teve acesso) e outras da sua autoria ou interpretação, caso de Vasco da Gama e de D. João de Castro. Na introdução ao álbum, Gomes da Costa refere “o presente álbum não é a cópia exacta de todos os retratos daquela galeria, iniciada pelo Vice-rei D. João de Castro, mas um trabalho de coordenação dos retratos dessa galeria e de outros existentes em diversas publicações contemporâneas e arquivos históricos. Junta-se-lhes um resumo biográfico, as armas e facsimiles das assinaturas de cada governador.» Já o que se encontra na caixa 917, intitulado *Viso-reis da India*, contém representações correspondentes com as reproduções realizadas por Roncón (de cujo álbum possuía uma cópia), excetuando as dos retratos que encontrou nas Lendas da Índia (que reproduziu fielmente), e inclui em cada folha o escudo de armas e o fac-símile da assinatura. Inclui também fontes importantes para os seus registos referentes a fardas militares, escudos de armas Portugueses e peças de armaduras dos séculos XVI a XIX. Consideramos que Costa teve consciência da sua intervenção, e que terá sido sua intenção deixar o registo do que ele considerava ter sido o aspeto inicial daquele conjunto.

Confiando na referência supracitada de Luíz Gonçalves, a coleção irá regressar a Pangim em janeiro de 1894 e, novamente à Velha Cidade, até ao início da República, de modo a integrar a coleção do Real Museu (Saldanha, 1898).

Tem tido pior sorte a galeria dos vice-reis que para alguém que já foi espectro e irá mais uma vez para os húmidos e arruinados corredores do convento de S. Caetano, convertidos pomposamente (no papel, já se vê) em Museu Real da Índia Portuguesa! E Deus sabe o que mais a espera!” (Gracias *apud* Gonçalves, 1898:7-8)

6. O PALÁCIO DE PANGIM, 2.^a VEZ (1910-1964)

Nos anos seguintes à implantação da República, os retratos são novamente transferidos para Pangim (Saldanha, 1998) (Figs. 23 a-b). Poderão estar na origem desta transferência algumas intervenções da Comissão Permanente de Arqueologia que interferiram com o local, nomeadamente: a realização de obras de conservação na secção do Convento de São Caetano, do Real Museu da Índia Portuguesa, em 1905, a primeira escavação arqueológica de Velha Goa, no largo dessa igreja, em 1906, ou ainda a exposição do Corpo de S. Francisco Xavier, em 1910 (Mendiratta & Santos, 2011).



Figuras 23 a-b _ Palácio do Governo de Goa e Sala do Governo com uma parte da Galeria exposta na parede.
Créditos: Souza& Paul, Fonte: IICT_AHU

6.1 A deslocação para o Instituto para o Exame e Restauro de Obras de Arte (1953-1960)⁶⁹

O resultado das intervenções realizadas no século XIX, em especial aquela da autoria de Gomes da Costa, começou a ter ecos em Nova Goa⁷⁰ e, conseqüentemente na Metrópole, pela voz de Jorge de Moser «atendendo a que se trata de uma colecção única no Mundo inteiro, de um valor iconográfico e, portanto, histórico, incomparável» (Moser, 1948). O heraldista reclamou a diversas entidades a necessidade de os «salvar de irreparável perda, que os ameaça» através do seu restauro «por pessoa competente» (Moser, 1946)⁷¹. Será ele o primeiro a sugerir a vinda dos retratos a Lisboa para «se estudarem, reproduzirem e beneficiarem» (Moser, 1948), solicitando, para tal, o apoio do Diretor do MNAA, João Couto, para o que apresentou uma exposição ao Ministro da Educação Nacional, na altura, Fernando Andrade Pires de Lima (1906-1970) (Azevedo, 1954).

Esta situação é contemporânea da concessão da independência à União Indiana no ano de 1947, após a qual, como apontou Vera Mariz, o Estado Novo irá investir «em duas frentes bem distintas (...) a construção de novos edifícios e equipamentos (...) e a salvaguarda dos monumentos históricos de Goa, Damão e Diu» (Mariz, 2016:561)

Com efeito, em 1951 vai para Goa Baltazar da Silva Castro (1891-1967), antigo diretor do Serviço de Monumentos da DGEMN, como inspetor superior de Obras Públicas, o que culminaria, no ano seguinte, pela criação de um fundo permanente destinado aos trabalhos da *Missão para o Estudo do Restauro de Padrões e Monumentos* (Mariz, 2016). Paralelamente, o historiador de arte Mário Tavares Chicó (1905-1966) toma a iniciativa de criar a *Brigada de Estudos dos Monumentos da Índia Portuguesa*⁷², facilitada, de

⁶⁹ Os conteúdos apresentados neste capítulo encontram-se desenvolvidos mais aprofundadamente em sede de dissertação de mestrado (Reis, 2014), nomeadamente nos capítulos 5 a 7.

⁷⁰ Sobre este assunto vide Reis et al, 2018:319-320 onde se sumarizam algumas das críticas acerca do resultado da intervenção de Gomes da Costa, em Goa, nomeadamente por Amâncio Gracias, José Ferreira Martins e pelo Governador Geral José Cabral.

⁷¹ Jorge Moser já denunciara a posição de Marcello Caetano relativamente ao restauro dos retratos, nomeadamente da necessidade de “averiguar primeiramente quais os quadros com maior valor artístico e ou histórico” (Moser, 1948). Esta oposição corresponde com a posição de António de Oliveira Salazar relativamente ao Estado da Índia, nomeadamente que era uma fonte de encargos financeiros, mas que era mantida “por força de uma obrigação histórica incontornável” (Mariz, 2016:574) o que justificara, mesmo antes do início do Estado Novo, a falta de verbas para a recuperação do património.

⁷² A Brigada de Estudo dos Monumentos da Índia Portuguesa foi organizada paralelamente pela Junta das Missões Geográficas e de Investigação Coloniais, pelo Governo Geral do Estado da Índia e pelo Instituto da Alta Cultura. Era constituída, para além de Mário Chicó, pelo arquiteto Martinho Humberto dos Reis

acordo com Mariz (2016:616), «não só pela situação colonial, mas, também, pelo momento que se vivia em termos de História da Arte».

Com efeito, na exposição à Direção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, em janeiro de 1951, Chicó alertava para as críticas de especialistas internacionais relativamente ao atraso de estudos atualizados acerca dos «nossos monumentos do Oriente», bem como da «muito deficiente organização dos documentos dos nossos arquivos e fototecas», comparativamente com os estudos já realizados acerca da arquitetura de influência portuguesa no Brasil, sendo necessário realizar «um panorama do material existente nos arquivos portugueses e coloniais, particularmente das riquezas desprezadas de Goa». (Chicó, 1951)

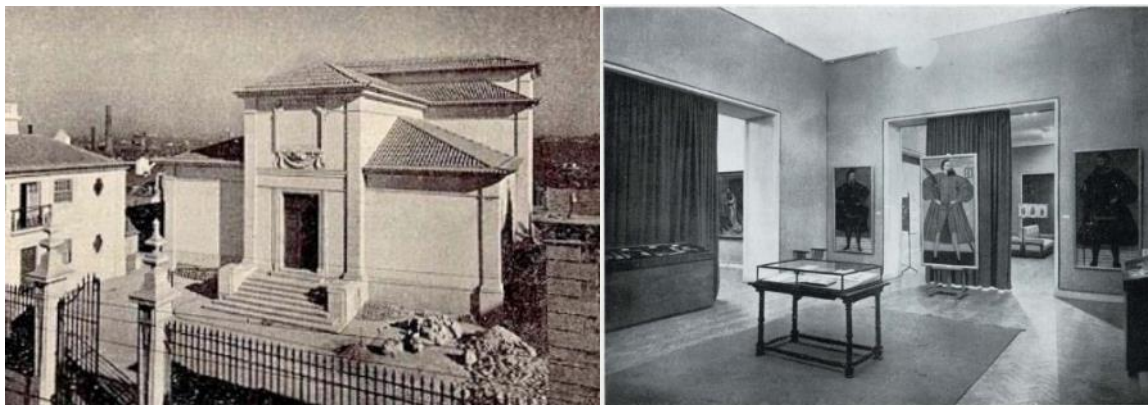
No âmbito da sua missão de registo e inventário do património artístico dessas províncias, a equipa transdisciplinar observou a Galeria de retratos dos Vice-reis e Governadores, cujo estado de conservação era mau «por terem sido submetidos várias vezes a tratamentos e restauros grosseiros; que este facto prejudica grandemente o valor desses quadros como documentos iconográficos» (BEMIP, 1952) sugerindo, em junho de 1952, a vinda de alguns destes retratos para serem analisados no Instituto para o Exame e Restauro de Obras de Arte (IEROA)⁷³, a par com outras pinturas de grande interesse artístico que se encontravam noutros monumentos de Velha Goa⁷⁴ (BEMIP, 1952). Este pedido foi autorizado em agosto do mesmo ano pela 1.^a subsecção, da 6.^a secção da Junta Nacional da Educação, cumprindo-se assim (parcialmente) os pedidos de Jorge de Moser:

(Diretor do Serviço de Monumentos da DGEMN), o investigador Carlos de Azevedo (na altura assistente do Diretor do MNAA, Dr. João Couto) e os fotógrafos Mário Novais e José de Carvalho Henriques (Mariz, 2016)

⁷³ O Instituto para o Exame e Restauro de Obras de Arte foi fundado em 1934 e instalado numa dependência do Museu das Janelas Verdes, começando a funcionar em pleno só em 1936 com a aquisição de um aparelho de Raios-X. Inicialmente tutelado pela Inspeção Geral das Belas Artes, pela figura do Dr. José de Figueiredo, após a sua morte (1937), a liderança é transferida para o Dr. João Couto e tutela do MNAA e da JNE (Leandro, 2007). Dos principais membros da equipa constavam Manuel Valadares (responsável pelo exame das obras de arte) e Fernando Mardel (responsável pela Oficina de Beneficiação de Pintura Antiga). O Instituto manter-se-ia no Museu até 1946, quando é transferido para o novo edifício criado de raiz para o efeito, sede do atual LJF (Leandro, 2007). A partir de 1965, ganha autonomia do MNAA com a criação do Instituto José de Figueiredo.

⁷⁴ Para além dos retratos de D. Francisco de Almeida, Afonso Albuquerque, Diogo Lopes de Sequeira, D. João de Castro, Vasco da Gama e Miguel de Noronha, foi sugerida a vinda de três pinturas pertencentes ao conjunto dedicado a S. Catarina que se encontra na sacristia da Sé, duas pinturas provenientes de Diu e uma da Igreja do Bom Jesus, todas elas consideradas de «melhor qualidade» que as dos Vice-Reis. (BEMPI, 1952).

(...) é nosso parecer que, urgentemente, se empreguem as deligências precisas para que venham a Lisboa todos os painéis indicados na citada Relação senão quantos mais dos que não se enumeram, mas necessitam de iguais cuidados técnicos para seu salvamento e reconstituição às oficinas de Restauro do Estado. (JNE, 1952).



(esq.) **Figura 24_** Edifício do Instituto José de Figueiredo, Fonte: <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2014/02/instituto-de-jose-de-figueiredo.html>; (dir.) **Figura 25_** Exposição dos Vice-Reis de Goa; 1956; Fonte: Couto, 1957c; Créditos: MNAA, DGPC

Assim, no ano de 1953, chegam ao IEROA seis retratos cujos exames radiográficos permitiram confirmar a presença das figuras subjacentes mais antigas, a que nos referimos nos capítulos anteriores, postas a descoberto durante o conseqüente processo de restauro (ver cap. 9.7.1). Em 1956, antes do seu regresso a Goa, os painéis são revelados ao público numa exposição temporária no MNAA⁷⁵⁷⁶ (Figs. 24 e 25).

⁷⁵ *Exposição de retratos de Vice-Reis pertencentes ao Palácio de Pangim*, novembro de 1956, MNAA. Antes de figurarem nesta exposição, os retratos de Afonso de Albuquerque e de D. João de Castro foram “abusivamente” requisitados pelo Presidente da ANBA, Reynaldo dos Santos, para coroarem a *Sala do Oriente* da Exposição de Arte Portuguesa, que ocorreu na *Royal Academy of the Arts*, em Londres, em outubro de 1955. Reynaldo dos Santos, numa clara associação ao regime do Estado Novo, pretendia reivindicar a precedência portuguesa nas relações com esses territórios que ainda não era assumida, na altura, pelos britânicos (Fernandes, 2001). Este pedido, que não teve a concordância de João Couto, para além de ter acelerado a intervenção nestes dois retratos, culmina na danificação do retrato de D. João de Castro, devido às elevadas temperaturas sentidas nos corredores da Burlington House e devido aos procedimentos ocorridos durante o itinerário de viagem (Mardel, 1956).

⁷⁶ Após o restauro, são encomendadas ao pintor Costa Pinto as réplicas de Almeida, Albuquerque, Gama, e Castro, que se encontram atualmente em exposição no Museu da Marinha.

6.1.1 As primeiras questões em torno da autenticidade dos retratos: Afonso de Albuquerque – Lopo Soares de Albergaria – D. Francisco de Mascarenhas

Apenas quatro, dos seis retratos trazidos de Goa, retornam à restante coleção, ficando em Lisboa os retratos de D. Francisco de Almeida⁷⁷ e daquele identificado como Afonso de Albuquerque devido a

Vicissitudes do restauro [que] modificaram o primitivo aspecto do retratado (...) ficou sem as imponentes barbas brancas com que estava representado na pintura inicial. Várias pessoas, entre elas o nosso Ministro da Educação Nacional não pode suportar um Afonso de Albuquerque sem as clássicas barbas brancas. (Couto, 1957a)

De facto, como já explanado noutros trabalhos (Reis, 2014a; Reis *et al*, 2014), durante o processo de remoção das repinturas no retrato identificado como Afonso de Albuquerque, observou-se que, na camada mais antiga, existia um rosto com barbas escuras e curtas. Paralelamente, foi também encontrado, nessa mesma camada, o escudo de armas dos Albergaria, mas também uma legenda alusiva a Albuquerque que, agora sabemos, era posterior⁷⁸.

Na falta de mais elementos que pudessem esclarecer a dúvida acerca da autenticidade do retrato, os técnicos da OBPA optaram por cobrir o escudo dos Albergaria com o de Afonso de Albuquerque, mantiveram a legenda superior e refizeram a legenda inferior⁷⁹. O Ministro da Educação Nacional (MEN), na altura Francisco Paula Leite Pinto (1902-2000), já manifestara o seu desagrado com o resultado iconográfico e sugere ao Ministro do Ultramar o envio do retrato identificado como Lopo Soares de Albergaria (numa tentativa de confirmar se efetivamente houvera troca de quadros), que chega em março de 1958 (Banha da Silva, 1958).

Este retrato já constava das reproduções de Colaço e de Roncón com o escudo de armas dos Mascarenhas. Com efeito, os levantamentos das repinturas nesse painel revelam a composição primitiva de D. Francisco de Mascarenhas, agravando-se a complexidade da

⁷⁷ De acordo com a investigação de Maria Helena Mendes Pinto, retrato de Almeida ficou na posse da Agência do Ultramar (AAVV, 1983)

⁷⁸ Estes assuntos serão desenvolvidos nos capítulos seguintes.

⁷⁹ É esta iconografia que foi copiada por Costa Pinto para o Museu da Marinha (Fig. 26d).

situação. Entretanto, da leitura de um parecer de João Couto (1957b) intitulado *Restauro do retrato de Afonso de Albuquerque*, enviado ao MEN, depreendemos que teria havido uma ordem superior sugerindo a «rectificação» do restauro através da adição de barbas à figura de Albuquerque.

Sem haver sido feito o restauro total da galeria, condenamos em absoluto a adição de longas barbas no retrato agora restaurado, pois nos parece que tal seria uma criminosa deturpação que nada justificaria como correcta rectificação. (Couto, 1957b:2)

O desfecho desta “história com barbas” continua dentro das paredes do MNAA. Relativamente ao retrato de D. Francisco Mascarenhas, os técnicos da OBPA decidem eliminar o «estado actual» do retrato de Albergaria, por não apresentar «interesse iconográfico nem artístico», considerando que «não há que hesitar entre uma pintura original e a que a falseou» (Couto, 1960). O retrato não será devolvido a Goa⁸⁰, mas existe uma cópia⁸¹ da versão eliminada de Albergaria, em tudo semelhante à reprodução de Roncón. Quanto ao retrato identificado como Afonso de Albuquerque, a proposta avançada por João Couto, para a investigação dos 13 primeiros painéis, terá sido rejeitada. Atendendo que nesse ano de 1960 se iriam comemorar os 450 anos da “conquista de Goa” pelo *Terribil* (Santos, 2016), suspeitamos que deverá ter havido uma enorme pressão política para devolver o retrato com a iconografia tradicional. Será neste contexto que, na própria OBPA, são acrescentadas longas barbas brancas à figura, bem como realizado o “envelhecimento” do rosto⁸² (Figs. 26 a-b).

Este painel é enviado para Goa, ainda esse ano, a bordo do navio *India* e, de acordo com uma carta do AGU para João Couto, o Governador Geral de Goa, na altura Vassalo e Silva (1899-1985), acusa a receção da pintura de Albuquerque e pede a devolução do

⁸⁰ Em dezembro de 1961, data da integração de Goa na União Indiana, o retrato ainda estava em Lisboa, o que certamente contribui para a suspensão deste processo.

⁸¹ Não sabemos se essa cópia foi feita em Goa ou em Lisboa. Trata-se de uma pintura sobre tela que já esteve em exposição no *Goa State Museum*, em Pangim, antes da transferência da coleção para o Palácio do Governador de Pangim, em 2017. Em visita a este edifício, em 2019, verificámos que não se encontra aí exposto, dado que as dimensões desse edifício não permitem a exposição de toda a coleção, encontrando-se em reserva num edifício do Governo.

⁸² Esta afirmação advém do facto de existir no relatório do restauro do painel de Afonso de Albuquerque uma fotografia do mesmo após a intervenção e do tipo de técnica utilizada para esta intervenção, facilmente reversível.

retrato de Lopo Soares de Albergaria para «preencher a lacuna» que deixou na galeria, referindo, porém que «Um dia, porém, poderão ser restaurados os melhores quadros dessa Galeria, mediante um plano» (Banha da Silva, 1960).

Esta afirmação levanta a hipótese de as autoridades terem percebido a complexidade em torno do restauro desta coleção, e que, noutro momento mais favorável, estaria prevista a continuidade da intervenção nos outros retratos.



Figuras 26 a-d_Processo de restauro do retrato de Afonso de Albuquerque no IREOA. Da esquerda para a direita: retrato antes da intervenção em 1953; retrato após a intervenção em 1956; Créditos: IJF/DGPC; retrato após a colocação das barbas e aparência actual desde 1960; Créditos: HERCULES, LJF/DGPC); cópia do retrato por Costa Pinto em 1956, Museu da Marinha. Créditos: Miguel Mateus.

7. AS TRANSFERÊNCIAS DE TUTELA NA SEQUÊNCIA DO 19 DE DEZEMBRO DE 1961 E DO 25 DE ABRIL DE 1974

Em 1962, imediatamente após a integração das províncias do Estado da Índia na União Indiana, o agente especial do Estado Novo, o Engenheiro Jorge Jardim (1919-1982), parte numa missão secreta para Goa⁸³ e envia «de lembrança» ao Ministro do Ultramar, Adriano Moreira (1922-2022), os retratos de D. João de Castro e de Afonso de Albuquerque, que são colocados no edifício da Agência do Ultramar (Antunes, 1996; Moreira, 2008)⁸⁴. Após o 25 de Abril de 1974, são armazenados numa arrecadação

⁸³ Acerca do contexto da missão de Jorge Jardim vide a obra de Jorge Freire Antunes (1996), nomeadamente o capítulo *O «Sr.º Aventura» na Índia*.

⁸⁴ As versões de Moreira e de Antunes são diferentes. Adriano Moreira, que entrevistámos em 2013, conta que pediu de lembrança o retrato de Albuquerque e que Jardim, por engano ou intencionalmente, enviou o retrato de João de Castro, por considerar que era uma obra mais interessante, regressando depois a

localizada nas instalações da Direção Geral da Integração Administrativa (DGIA)⁸⁵, no Palácio da Cova da Moura, em Alcântara. Só em 1982, através de contactos entre a DGIA, o antigo IPPC e o MNAA, foi possível a incorporação neste museu dos retratos de D. Francisco de Almeida, D. Francisco de Mascarenhas e do retrato identificado como Afonso de Albuquerque (Guedes, 1982)⁸⁶.

Nessa altura⁸⁷, o retrato de D. João de Castro já não se encontrava no referido depósito, pois já tinha sido devolvido ao Governo de Goa, provavelmente por Mário Soares (1924-2017), enquanto Ministro dos Negócios Estrangeiros, no contexto do reatamento das relações diplomáticas entre Portugal e a Índia e a assinatura, em 31 de dezembro de 1974, do *Tratado entre a Índia e Portugal Relativo ao Reconhecimento da Soberania da Índia sobre Goa, Damão, Diu, Dadrá e Nagar Aveli e Assuntos Correlativos*⁸⁸. Contudo, de acordo com uma entrevista de José Freire Antunes ao marechal Costa Gomes, este terá referido que a «devolução dos quadros à União Indiana (...) foi uma das primeiras coisas que Mário Soares fez quando se tornou Presidente da República» (Antunes, 1996:152), colocando assim este processo só no ano de 1984⁸⁹.

Relativamente à restante galeria, o historiador goês Percival de Noronha (1923-2019)⁹⁰ testemunhou localmente a transferência de tutela e a aplicação da legislação nacional

Goa para saquear o painel de Albuquerque. Já Antunes (1996), que também entrevistou Moreira, conta que o Ministro do Ultramar pediu a Jardim o retrato de Castro, por ser um «grande admirador dele», e que o agente lhe envia em primeiro lugar o retrato de Albuquerque, regressando a Goa para corrigir o engano.

⁸⁵ Após a revolução de 1974, é extinta a Agência Geral do Ultramar (1978), que é substituída pelo Centro de Informação e Documentação Administrativa, tutelado pelo Ministério da Reforma Administrativa (DL 208/78 de 27 de julho), que cria, em 1981, a DGIA (DL 99/81 de 05 de maio), que detinha as funções de «Garantir a salvaguarda do património histórico-cultural, documental, financeiro e imobiliário dos serviços da extinta administração ultramarina»

⁸⁶ Acerca dos processos em torno do envio dos retratos a Lisboa e sua incorporação no MNAA vide Reis, 2014:43-46

⁸⁷ Os retratos foram identificados por José Luís Porfírio e Teresa Viana em 1981 (Reis, 2014).

⁸⁸ Retificado pelo Decreto n.º 206/75. Com efeito, de acordo com o artigo V deste Tratado, «Portugal concorda, em princípio, na entrega à Índia de todos os arquivos, registos, papéis, documentos e outros materiais que digam respeito aos territórios mencionados no artigo I, incluindo aqueles que possam ter sido transferidos para qualquer lugar fora destes territórios. (...) As modalidades da sua entrega, acesso, passagem de certidões e consulta mútuas serão estabelecidas pelas vias diplomáticas.»

⁸⁹ Apesar de se ter consultado o Arquivo Diplomático, bem como imprensa da época, nomeadamente das visitas oficiais de Mário Soares à Índia em 1974, 1984 e 1992, ainda não foi possível encontrar prova documental deste facto ou de quando terá ocorrido. Contudo, em 1981, este retrato já não estava junto dos restantes, pelo que consideramos que terá sido logo em 1974. Aliás, da visita de 1992 existe um vídeo da RTP que mostra Soares na Galeria dos Vice-Reis, apontando para o retrato de D. João de Castro.

⁹⁰ Agradecemos a Percival de Noronha o acesso ao seu arquivo pessoal em dezembro de 2011.

indiana em Goa, nomeadamente da transferência da coleção do Palácio de Pangim para o Museu Arqueológico em Velha Goa, em 1964, onde funcionara, em finais do século XIX, a secção lapidar do antigo Real Museu da Índia Portuguesa.

Após um ano de inação, o Governo, por uma portaria publicada no Boletim Oficial, de 11 de Abril de 1963, nomeou uma comissão sob a presidência do secretário geral do novo território da União de Goa, Damão e Diu, a fim de formular um programa para a preservação sistemática dos monumentos de valor histórico, artístico, emocional e religioso, e considerar a melhor forma de tornar extensivo ao Território o decreto: The Ancient Monuments and Archaeological Sites and Remains Act. 1958, de 28 de Agosto de 1958, e bem assim, considerar sítio apropriado para o estabelecimento de um museu arqueológico. Este último passou a funcionar desde 1964 nas dependências do extinto Convento de S. Francisco de Assis, da Velha Cidade de Goa. (Noronha, 1991:3)

7.1 Intervenções recentes nos diferentes contextos museológicos

7.1.1 *Archaeological Museum, Velha Goa (AMVG)*

No AMVG, a Galeria dos Vice-Reis e Governadores está exposta junto a outros objetos do *Período Português*, como moedas, selos, postais imagens de santos, peças de cerâmica chinesa, azulejos, pintura de temática religiosa cristã, entre outros *artefactos*⁹¹. Tratando-se de um museu de temática arqueológica (e não artística), situado no coração da antiga capital do *Estado da Índia*, em termos museológicos, segue ainda a narrativa desenvolvida por N. Taher e a sua equipa, denominada *People's Museum*, cuja missão é a investigação e a aprendizagem através de uma comunicação não formal, baseada no mote do ASI *Pratnakirttimapãvranu*, «vamos descobrir a glória do passado» (Taher et al, 2012).

Assim, relativamente à Galeria de Retratos, encontra-se atualmente mais valorizado o seu valor documental, como testemunho histórico de um período da história de Goa, do que o seu valor artístico (atualmente oculto) do modelo de retrato de corte europeu, ou da arte

⁹¹ No piso inferior, encontram-se também expostas estátuas evocativas de Camões e de Afonso de Albuquerque (retiradas do exterior), modelos de embarcações e uma âncora, canhões, entre outros objetos como lápides funerárias e vestígios de elementos decorativos arquitetónicos da antiga cidade.

goesa católica. Como já foi possível constatar em trabalho de campo, estas tipologias artísticas não são muito comuns nos acervos da tutela, cuja maior percentagem pertence à área da arqueologia e bens arqueológicos, possuindo os técnicos formação mais especializada em iconografia e expressões culturais e artísticas indianas que, como é evidente, consubstancia a maioria do património cultural na Índia.

The portrait gallery which is housed in the first floor displays the Viceroys and Governors of the erstwhile Portuguese rule from 1510 to 1961 CE. This when critically studied is a **storehouse of immerse information of the contemporary period**, be it political, social, economic, art form and social etiquette as depicted through their stately attire. **These portraits are original** and have been brought here from the Adil Sha's Palace in Panaji. Before liberation of Goa, in 1950s, six of these (...) had gone to Lisbon for conservation/restoration. Four of which have returned and two are displayed (...) in Lisbon. (...) **The portraits' fragility and sensitivity** is being maintained in the archaeological museum by enhancing its visibility by indirect light ... (Taher et al, 2012:194)

[A galeria de retratos que se encontra exposta no primeiro andar exhibe os Vice-Reis e Governadores do período português de 1510 a 1961 AC. Esta coleção, quando estudada criticamente, é um depósito de informações imersas do período contemporâneo, sejam políticas, sociais, económicas, forma de arte e etiqueta social, conforme o que se encontra retratado nos seus trajes oficiais. Estes retratos são originais e foram trazidos desde o Palácio de Adil Sha em Panaji. Antes da libertação de Goa, na década de 1950, seis destes (...) tinham ido para Lisboa para conservação/restauro. Quatro destes regressaram e dois estão expostos (...) em Lisboa. (...) A fragilidade e a sensibilidade dos retratos estão a ser mantidas no museu arqueológico através do reforço da sua visibilidade pela utilização de luz indireta...]

As intervenções neste museu, e na sua coleção, encontram-se registadas na publicação anual do ASI, o *Indian Archaeology – a review*, segundo a qual, data de 1974-75, no contexto da exposição das relíquias de São Francisco Xavier (novembro de 1974 a fevereiro de 1975), a realização de obras e a reorganização do Museu, pela abertura de novas galerias de “antiguidades” da «Indo-Portuguese phase of Indian History» (Thapar,

1979). De acordo com a mesma publicação, terá sido entre 1978-79 que a coleção de retratos foi emoldurada e exposta na galeria após «tratamento químico», paralelamente à instalação de vitrinas e do sistema de iluminação (Thapar, 1981), seguindo-se o «acondicionamento científico» da coleção de pintura nas reservas e o restauro⁹² de 29 retratos (sobre madeira e sobre tela) pelo ASI (Mitra, 1983). Novas intervenções de conservação foram realizadas entre 1987-88, 1990-91 (esta em 66 retratos), mencionando-se operações como «tratamento químico» e preservação (Joshi, 1993; Mahapatra, 1995) e, em 1997-98, na sequência de problemas como a «deposição de sujidade superficial como pó e pó de cimento, destacamento de camadas pictóricas, amarelecimento de camadas de verniz e atividade de insetos xilófagos» (Menon, 2003:335).

As condições de exposição são de novo atualizadas, entre 2008-09, sob a tutela de N. Taher, nomeadamente as legendas, a colocação de áudio-guias, a substituição do soalho de madeira, a substituição de persianas pelas janelas tradicionais translúcidas e do sistema de iluminação (Tewari, 2016). Em 2015-16, é substituído o teto de amianto pela solução atual, de inspiração náutica e da arquitetura tradicional⁹³. Em 2019, pela atual direção, foi colocado um novo sistema de focos para iluminação direta dos retratos.



(esq.) **Figura 27a**_AMVG Após a remodelação dos anos 70. Fonte: Thapar, 1979. (dir) **Figura 27 b**_ Vista atual. Créditos: Fernando Pereira, 2019.

Assim, de acordo com estes registos, podemos verificar que o ASI reuniu esforços por manter esta coleção preservada desde os anos 70, procedendo a ações de manutenção do edifício e a ações de preservação e conservação das pinturas (com maior critério científico

⁹² De acordo com o relatado (Mitra, 1983), esta intervenção incluiu as pinturas mais fragilizadas, realizando-se operações como a reentelagem de suportes têxteis, a aplicação de uma nova camada de verniz, a realização de retoques pontuais e a remoção e tratamento das molduras.

⁹³ Agradecemos a N. Taher a partilha de informação.

do que aquelas realizadas nos últimos anos de Administração Portuguesa). Observa-se também uma preocupação com integração e contexto destes retratos no discurso expositivo da coleção do *Período Português*.

7.1.2 MNAA, Lisboa

Na sala 17 do MNAA, apenas estão expostos os retratos de D. Francisco de Almeida, o primeiro Vice-Rei do Estado da Índia, e daquele identificado como Afonso de Albuquerque, o primeiro Governador, no contexto da coleção da Arte da Expansão. Neste caso, os retratos são valorizados pelo seu valor simbólico e iconográfico (apesar de incorreto, como vimos para o caso de Albuquerque), pela sua associação e importância no ideário do *Império Ultramarino* que, para todos os efeitos, permitiu a criação e circulação de todos aqueles objetos expostos. O retrato de D. Francisco de Mascarenhas encontra-se em reserva.

Desde a sua incorporação, em 1982, estes retratos percorreram o Mundo no contexto de, pelo menos, seis exposições temporárias internacionais de temática associada à história ou à arte da expansão, sendo a primeira a *Via Orientalis*, que decorreu em Bruxelas e Tóquio, entre 1991 e 1993 (Matriznet), e a última o *Lords of the Ocean. Treasures of the Portuguese Empire of the 16th-18th centuries*, em Moscovo, em 2018 (Lusa, 2017).

Em termos de intervenções de conservação, terá sido no contexto destes eventos que se realizaram intervenções pontuais como operações de limpezas superficiais ou fixações de policromia, sobretudo no caso de D. Francisco de Almeida, que apresenta uma maior fragilidade nas camadas superficiais, facto confirmado pela então conservadora-restauradora do MNAA, Susana Campos. Já no caso do retrato de D. Francisco Mascarenhas, uma intervenção de 1998, da responsabilidade das conservadoras-restauradoras Constança Teixeira da Mota e Rita Vaz Freire⁹⁴, trouxe alguns dados

⁹⁴Agradecemos às colegas a partilha do relatório de intervenção, bem como de outra informação relevante. Esta pintura, à data, encontrava-se estabilizada, mas com destacamentos pontuais da camada pictórica, e zonas de lacuna. Foram identificados retoques e repintes antigos alterados, bem como a oxidação da camada de verniz. O tratamento consistiu na fixação de policromias em destacamento com cera-resina; a eliminação de sujidades superficiais, a remoção parcial de verniz e de repintes antigos com solução de

interessantes para o presente estudo, nomeadamente a fragilidade generalizada da policromia nas áreas vermelhas, sugerindo que estas áreas foram alvo de uma reconstituição (assunto a desenvolver na Parte II).

Nesta Primeira Parte da tese, procurámos atualizar a fortuna histórica da Galeria dos Vice-Reis e Governadores, desde a sua criação até à atualidade, com vista a compreender e contextualizar as diferentes intervenções às quais foi sujeita. Em termos da importância deste processo de investigação histórica, para o tema da tese, a salvaguarda e interpretação da coleção, poderemos concluir que futuras decisões quanto à sua exposição ou conservação deverão sempre contemplar o conjunto.

Com efeito, as iniciativas tomadas na última metade do século XX resultaram, como vimos, em deturpações e perdas de valor dos retratos vindos a Lisboa, porque não houve oportunidade de desenvolver uma solução para o conjunto. Os retratos que regressaram a Goa têm vindo a degradar-se, pois as camadas primitivas estão expostas. Assim, temos três retratos descontextualizados, mas preservados em ambiente estável, e a restante coleção contextualizada, mas em ambiente não controlado. A preservação das camadas de repintes, apesar de tudo, têm mantido intacto o valor documental das restantes pinturas, cujo estudo integrado poderá revelar e assim obter dados que permitam apoiar soluções para a sua interpretação e, num futuro, soluções de conservação e restauro para todo o conjunto.

A Parte II é então dedicada a essa tentativa de processamento e de interpretação de dados, associando factos históricos recolhidos da documentação, e de outras fontes, relativos às diferentes intervenções, com os resultados do estudo científico de onze retratos. Esta abordagem multidisciplinar pretende detetar e identificar os vestígios materiais que possam corroborar as diferentes fases de intervenção, ao nível da cronologia, técnicas e materiais empregues. O objetivo de tal metodologia é a procura por respostas concretas, fundamentadas em dados científicos e a criação de um modelo de trabalho replicável na restante coleção.

solventes orgânicos de retenção fraca, (isooctano+isopropanol, 1:1); o nivelamento de lacunas com caulino e cola animal; a integração cromática com têmperas, finalizada com pigmentos aglutinados em verniz.

PARTE II_ O ESTUDO CIENTÍFICO DOS RETRATOS DOS VICE-REIS E A SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A INTERPRETAÇÃO DA FORTUNA HISTÓRICA DA GALERIA

Na Parte I apresentámos uma revisão atualizada da fortuna histórica da galeria dos Vice-Reis, mais focada na cronologia e no contexto das intervenções que se encontram documentadas em cada espaço por onde os retratos passaram. Propomos, na Parte II, apresentar alguns dos novos dados resultantes dos estudos técnicos e científicos realizados nos retratos do MNAA⁹⁵, e nos do AMVG⁹⁶, no contexto do projeto *Old Goa Revelations* (A. Reis, Pereira, Candeias, Valadas, Caldeira, Machado, Piorro e M. Reis, 2021), que contribuíram, na nossa opinião, para a identificação e interpretação das intervenções referidas, através de uma necessária leitura multidisciplinar.

8. O RETOMAR DO PROCESSO DE INVESTIGAÇÃO DOS RETRATOS DA GALERIA

8.1 Antecedentes⁹⁷

Na sequência do reatamento das relações diplomáticas entre Portugal e Índia, em 1974, foi celebrado, a 07 de abril de 1980, o *Acordo de Cooperação Cultural* (Decreto n.º 35/80 de 30 de maio), no qual se incluía o comprometimento mútuo pela promoção do estudo e preservação do património histórico. Passados 18 anos, o mesmo conteúdo foi novamente reforçado pelo *Acordo de Cooperação Científica e Tecnológica*, assinado a 03 de dezembro de 1998 (Decreto 15/99, de 21 de maio). Se no âmbito destes acordos foram celebrados protocolos direcionados para a Galeria dos Vice-Reis (que desconhecemos) não se traduziram em atividades junto da coleção.

Ainda no início da década de 90, por iniciativa da Sociedade de Geografia de Lisboa e do Governo de Macau, é concedida autorização pelo ASI a Francisco Valeriano de Sá para o registo fotográfico da coleção inteira (que realiza entre 1995 e 1997) e sua compilação

⁹⁵ A saber: D. Francisco de Almeida, Lopo Soares de Albergaria (identificado como Afonso de Albuquerque) e D. Francisco Mascarenhas.

⁹⁶ A saber: Diogo Lopes Sequeira, Nuno da Cunha, Jorge Cabral, Fernão Teles de Menezes, Matias de Albuquerque e D. Miguel de Noronha.

⁹⁷ Agradecemos ao José Artur Pestana, à Eveline Brigham (viúva de Miguel Mateus), à Delegação da Fundação Oriente em Pangim e a N. Taher a colaboração e a partilha de informação necessárias para este capítulo.

para publicação (Valeriano e Sá, 1999). Será a primeira vez que é dada à estampa uma reprodução a cores de todo o conjunto.

Data também de 1995 a abertura da delegação da Fundação Oriente na Índia que, desde a sua instalação em Pangim, apoiou ações de conservação e restauro de património de influência portuguesa, sendo nesse contexto que, em 2001, os conservadores-restauradores Miguel Mateus (1957-2015) e José Artur Pestana estão em Velha Goa, coordenando a intervenção na capela de N.^a S.^a do Monte. Será durante essa estadia que visitam a Galeria dos Vice-Reis e propõem à Fundação Oriente a elaboração de um projeto para a realização do estudo científico da coleção, com vista à conservação e restauro do conjunto, em colaboração com o ASI.

O Delegado da FO, na altura Sérgio Mascarenhas, inicia os contactos com o Deputy Superintending Archaeologist do Mini-Circle de Goa, na altura, Nizamuddin Taher (que também tutelava o Museu Arqueológico⁹⁸), que se mostrou muito recetivo e favorável à proposta. Foi este o primeiro grupo responsável pela estratégia para pôr em marcha a segunda tentativa do estudo científico da coleção, passados 40 anos desde as primeiras propostas de João Couto e da OBPA, com a qual contaram com o apoio da referida Fundação, da Embaixada da Índia em Portugal e do ASI de Goa.

Com efeito, em janeiro de 2003, é submetida para a Diretora Geral do ASI, na altura Gauri Chatterji, uma proposta da Embaixadora da Índia em Portugal, Madhu Bhaduri, para cooperação conjunta do ASI com a FO para a documentação e conservação dos retratos. Proposta que é aprovada em princípio, em julho de 2004, de acordo com correspondência existente no arquivo digital de Miguel Mateus.

De acordo com José Pestana, o próximo passo seria a vinda de uma equipa técnica a Goa para elaboração de um relatório prévio, com vista ao desenvolvimento da metodologia⁹⁹ e do orçamento, que será realizado por Mateus no ano seguinte, pois os técnicos

⁹⁸ Em dezembro de 2005, o Mini-Circle Goa é promovido à estrutura de Goa Circle, coordenado por um Superintending Archaeologist. Em 2010, o Museu Arqueológico torna-se independente do Goa Circle, sob a alçada do Departamento de Museus do quartel-general, em Delhi.

⁹⁹ De acordo com a Fundação Oriente, estava previsto um projeto faseado de levantamento prévio e preparação, documentação e conservação e outras atividades complementares, no âmbito da museografia, como a realização de réplicas dos retratos do MNAA, exposições temporárias e a investigação histórica e artística. Atividades a realizar com o ASI Goa, Science Branch e historiadores goeses. Propunham também a intervenção no sistema de controlo ambiental do Museu.

regressam à Índia noutra projeto da FO, a intervenção de conservação e restauro dos retábulos da capela de Vypeen, em Cochim. No final de 2004, por pedido de N. Taher, Miguel Mateus elabora um documento de esclarecimento relativamente aos requisitos técnicos prévios necessários para uma eventual intervenção de conservação e restauro das pinturas da galeria, a realizar localmente, nomeadamente o recurso a uma unidade laboratorial móvel. Este documento é enviado ao ASI em 2005.

Ainda pela leitura da correspondência particular de Mateus, passados dois anos, não se verificou uma evolução ao nível do projeto. O conservador-restaurador envia nova proposta, ilustrada com imagens das intervenções da OBPA, sempre com vista uma futura ação de eliminação dos repintes. Contudo, indica a inviabilidade do recurso ao MO-LAB EU-ARTECH, pois apenas poderia prestar serviços na Europa, sugerindo a vinda de 4 retratos para o então IPCR (atual IJF).

Também em 2007, segundo José Pestana, Taher está em Portugal em trabalho de campo e, em conjunto com os técnicos, vai conhecer o IJF e os retratos do MNAA. Terá aí referido que a execução de tal projeto apenas seria possível envolvendo ambos os governos, devido ao elevado custo do estudo científico e da intervenção, bem como pela projeção internacional do mesmo. No mesmo ano, de acordo com a correspondência de Miguel Mateus, a Diretora do ASI que havia concordado em princípio com a colaboração com a FO, termina o mandato de três anos, implicando assim uma nova negociação com a direção seguinte.

Em 2009, é fundado na Universidade de Évora o Laboratório HERCULES – Herança, Cultura, Estudos e Salvaguarda que se equipa com uma unidade fixa e uma unidade móvel MOLAB para o estudo científico do Património Cultural. Miguel Mateus contacta António Candeias, coordenador científico do HERCULES e do LJF, que passa a integrar o projeto, assegurando-se assim a possibilidade de realizar o estudo científico *in-situ*. Em 2011, por convite de Miguel Mateus, a autora integra também o projeto¹⁰⁰, dedicando a dissertação de mestrado à fortuna histórica da coleção e à interpretação do estudo

¹⁰⁰ É de referir que a autora, em conjunto com David Teves Reis e Tiago Dias, já tinha colaborado com N. Taher e Shriguru Bagi (na altura, adjunto de Taher no Museu) na transcrição e tradução para Inglês de todas as legendas e inscrições em Português do Museu Arqueológico, incluindo as dos retratos dos Vice-Reis em exposição, no contexto do estágio curricular que decorreu no *Museum of Christian Art*, em Velha Goa, entre fevereiro e maio de 2005.

científico realizado nos três retratos do MNAA pelo Laboratório HERCULES (Reis, 2014). Nesse contexto, a autora, Miguel Mateus e o conservador-restaurador David Teves Reis fazem trabalho de campo junto dos retratos da galeria, sendo autorizado o registo fotográfico dos retratos em exposição (sem recurso a iluminação artificial).

Entre 2011 e 2012, beneficiando de novos dados e do recurso ao MOLAB (bem como das equipas do Laboratório HERCULES, do LJF), será realizada uma nova tentativa para apresentar o projeto ao ASI, desta vez com a colaboração do Superintendent Archaeologist de Goa, Shivananda Rao que, inclusivamente, vem a Portugal visitar o Laboratório HERCULES e o MNAA. Apesar do interesse demonstrado pelo Diretor do ASI, na altura Gautam Sengupta, mais uma vez o projeto não avançou.

8.2 O estudo dos três retratos do MNAA

Em 2013, no âmbito do projeto e da dissertação de mestrado da autora (Reis, 2014) são realizados exames de área¹⁰¹ aos três retratos do MNAA, com recurso à unidade móvel do Laboratório HERCULES, numa tentativa de poder fornecer ao ASI dados adicionais sobre os resultados esperados do estudo integrado.

Contudo, através da correlação entre dados documentais e científicos recolhidos das camadas primitivas, obtiveram-se resultados inesperados (pois não tínhamos ainda conhecimento da sucessão de eventos que haviam ocorrido 60 anos antes), nomeadamente a complexa questão do retrato identificado como Afonso de Albuquerque, e que vieram questionar a cronologia previamente estabelecida, a autenticidade iconográfica das pinturas, bem como os critérios da intervenção da OBPA (Reis 2014; Reis et al. 2014; Campos, 2014; Reis e Candeias 2017)¹⁰².

A informação foi partilhada com a Direção do MNAA, propondo-se uma instalação multimédia junto ao referido retrato, que garantisse a correta interpretação do mesmo,

¹⁰¹ Foram realizados nos três retratos Fotografia Visível, Fotografia de Fluorescência de Ultravioleta, Reflectografia de Infravermelho e Radiografia de Radiação X.

¹⁰² Assunto a desenvolver nos capítulos seguintes.

proposta que até ao momento não foi possível concretizar, mas que teve destaque na exposição temporária *Museu das Descobertas* (Franco, Pimentel & Carvalho, 2019)¹⁰³.

Considerando que estas questões poderiam existir nos retratos de Goa e que punham em causa a correta interpretação daquela coleção, foram estabelecidos novos contactos com entidades portuguesas (embaixada, DGPC e SEC) e com a Direção do ASI, dando a conhecer alguns destes resultados e da importância de replicar o estudo em Goa, com o objetivo de esclarecer questões iconográficas e cronológicas, para o qual o estudo técnico e material seria essencial. Todas as diferentes tentativas foram infrutíferas e, em junho de 2015, falece o mentor do projeto, Miguel Mateus. Em sua memória, decide-se continuar as tentativas de implementação deste estudo colaborativo.

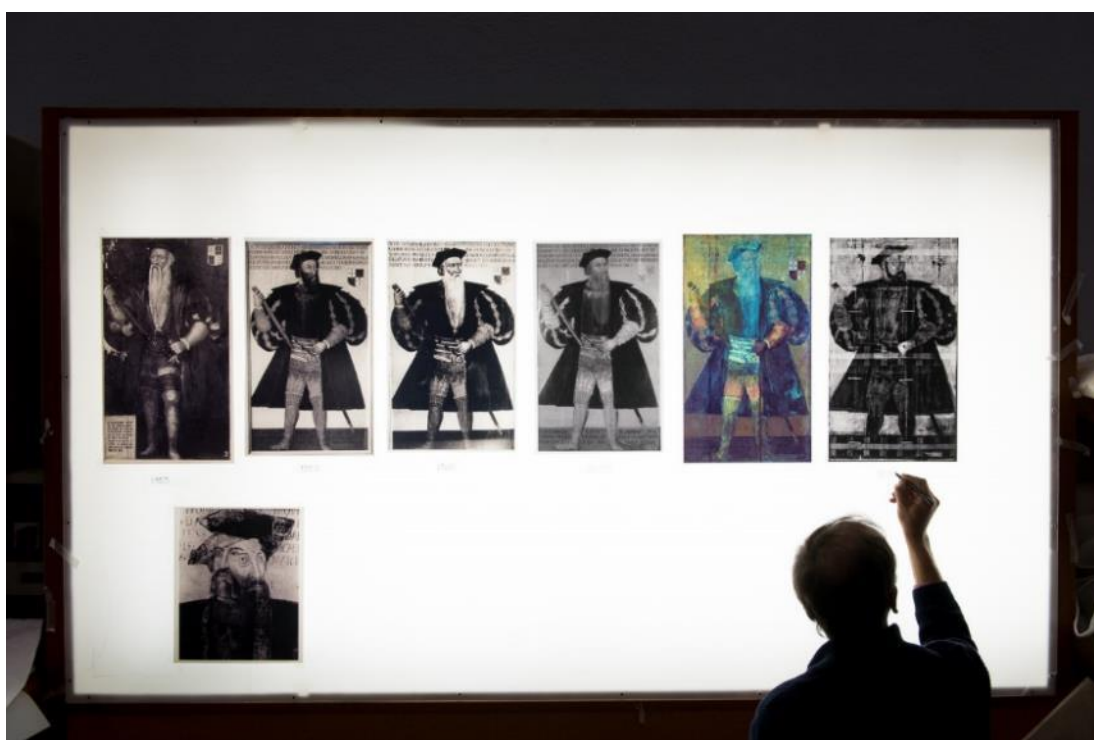


Figura 28_ Miguel Mateus analisa no LJF os exames de área realizados no retrato identificado como Afonso de Albuquerque. Créditos: António Luís Campos, NGP, 2014; Fonte: Campos, 2014

¹⁰³ Em 2019, no âmbito da Exposição *Museu das Descobertas* no MNAA, foram expostos os retratos de D. Francisco Mascarenhas e daquele identificado como Afonso de Albuquerque, acompanhados de uma instalação *media* com imagens da intervenção na OBPA e o resultado da nossa investigação (Franco, Pimentel e Carvalho, 2019:26-29).

8.3 O projeto Old Goa Revelations: New insights on the Viceroy's Paintings

8.3.1 Uma nova abordagem: a interpretação e a sustentabilidade

Em 2016, a autora ingressa no Doutorado para continuar a investigação da Galeria do Vice-Reis, sob orientação dos Professores Doutores Fernando António Baptista Pereira e António Candeias, focada nos processos de interpretação e salvaguarda da coleção. Nesse momento, repensa-se a estratégia de comunicação com o ASI, reconhecendo que, qualquer proposta invasiva, desde a recolha de amostras, a uma eventual eliminação de repintes nas restantes pinturas, não iria receber um parecer positivo.

Outras questões foram determinantes para esta mudança, nomeadamente a avaliação dos resultados da intervenção da OBPA na perda de valor documental destas obras (Reis; Candeias, 2017); o mau estado de conservação dos retratos que regressaram a Goa em 1956 que, desde então, foram perdendo a policromia da camada primitiva (que passou a estar exposta a um ambiente não controlado); fatores como o risco, custos e requisitos técnicos para uma intervenção de grande escala; a falta de controlo ambiental do espaço de exposição e, não menos importante, a consideração pelos critérios de intervenção da tutela, num contexto de boas práticas na gestão de património partilhado.

Com efeito, a legislação em vigor desde 1972, o *The Antiquities and Art Treasures Act*, atribui o estatuto de «antiguidade» a «any article, object or thing illustrative of science, art, crafts, literature, religion, customs, morals or politics in bygone ages» e «any article, object or thing declared by the Central Government, which has been in existence for not less than one hundred years» (Ministry of Culture, 1972:2). Relativamente às adições, de acordo com as diretrizes do ASI, inscritas no *National policy for conservation of the ancient monuments, archaeological sites and remains protected by the Archaeological Survey of India* (NPC-AMASR) estas são consideradas «camadas de história» a preservar, que em caso algum devem ser removidas, com base no critério de melhoramento da aparência (ASI, 2014)¹⁰⁴.

¹⁰⁴A legislação do património na Índia é maioritariamente direcionada para o património edificado, sobretudo o património arqueológico, não havendo legislação específica para o património móvel. Assim, em termos de critérios, a sua aplicação é generalizada a todas as tipologias de património. Em termos de linhas orientadoras para a conservação, para além do NPC-AMASR, está em vigor o manual elaborado pelo fundador do ASI, John Marshal, em 1923, ainda durante o Governo Britânico, o *Conservation*

It is important to respect various additions / alterations in time or “layers of history” that have contributed to the development or evolution of a monument. In cases where inappropriate modern or recent additions and/or alterations have been made to the monument in the recent past, **after its protection**, which have a direct impact on the authenticity / integrity of the monument, it may be desirable to remove or undo such interventions. The monument should then be restored to either its original or an earlier known state depending upon the available evidences. **In no case, however, should any part, original or pre-modern, be removed on grounds of improving the appearance of the monument, or changing its complexion, or to achieve a better perceived conformity with its function** (ASI, 2014:11).

[É importante respeitar as várias adições/alterações no tempo ou “camadas de história” que contribuíram para o desenvolvimento ou evolução de um monumento. Nos casos onde adições inapropriadas modernas ou recentes e/ou alterações foram realizadas no monumento no passado recente, e após a sua proteção, e que tenham um impacto direto na sua autenticidade / integridade, poderá ser desejável remover ou desfazer tais intervenções. O monumento deverá então ser restaurado para o seu estado original ou estado anterior conhecido, dependendo das evidências disponíveis. Em algum caso, porém, deverá alguma parte, original ou pré-moderna, ser removida sob o pretexto de melhorar o aspeto do monumento, ou alterar a sua aparência, ou alcançar uma conformidade mais inteligível com a sua função]

Assim, tomou-se a consciência que sugerir a remoção de «camadas de história» nestas obras, seria, nesta fase, colidir com a legislação e com as linhas orientadoras do ASI que consideram, as diferentes adições, vestígios da história dos retratos, colocando no mesmo patamar de importância as composições primitivas dos séculos XVI e XVII e as repinturas do século XIX, independentemente do seu valor artístico e iconográfico.

Considerámos então que uma abordagem pedagógica seria essencial, não só para permitir a interpretação das diferentes fases de execução presentes nestas obras, como para permitir um acesso gradual, continuado e generalizado ao contexto artístico e cultural das várias intervenções e dos seus valores, conhecimento que, apesar de não ser imediato,

manual: A handbook for the use of Archaeological officers and others entrusted with the care of ancient monuments, também mais focado no património arqueológico e edificado.

poderá requer um período de tempo para de reconhecimento e interiorização, não só da tutela, como também de zeladores e do público.

Assim, somente após a conclusão do estudo em toda a coleção, seguido de uma fase de sensibilização, formação e esclarecimento se poderá, eventualmente, sugerir opções de intervenção, que abordaremos na Parte III, que respeitem os critérios de intervenção locais e que assegurem a manutenção do valor documental e iconográfico destes retratos, garantindo-se a boa conservação destas obras no longo prazo.

Focando-nos então nos fatores da sustentabilidade e da adaptação ao contexto local, uma nova proposta foi direcionada para soluções de interpretação, por via transdisciplinar, sem recurso a intervenções irreversíveis, associando-se uma necessária componente formativa na metodologia, na interpretação de resultados e soluções museográficas.

É com base nesta perspetiva renovada que nasce o projeto *Old Goa Revelations: New insights on the Vice-Roys Gallery*, reforçado com uma equipa multidisciplinar¹⁰⁵ dos centros de I&D Laboratório HERCULES (Universidade de Évora), Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes - CIEBA (FBAUL) e Laboratório José de Figueiredo (DGPC), com apoio logístico do Centro de Humanidades (FCSH/NOVA) e que, em 2017, obtém apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian para assegurar o custo da viagem e transporte do MOLAB¹⁰⁶.

Neste contexto, uma derradeira tentativa de cooperação bilateral é encetada pelo Laboratório HERCULES, para a qual contribuiu a visita oficial do Primeiro Ministro António Costa à Índia em janeiro de 2017 e a visita do então Ministro da Cultura, Luís Castro Mendes, ao Museu Arqueológico, abrindo-se assim uma nova oportunidade para o reatar das negociações, para as quais muito contribuiu a intercedência da Embaixadora

¹⁰⁵A equipa multidisciplinar deste projeto teve a coordenação de Fernando António Baptista Pereira (História de Arte e Museologia, CIEBA) e de António Candeias (Métodos de Exame e Análise, HERCULES), Teresa Teves Reis (Investigadora Principal, CIEBA/HERCULES), Ana Teresa Caldeira (Bioquímica, HERCULES), Sara Valadas (Análise material, Exames de Área, HERCULES), Ana Machado (Análise material, Exames de Área, LJF), Luís Piorro (Exames de Área, LJF), Mónica Esteves Reis (Imagem e apoio logístico, FCSH/NOVA).

¹⁰⁶ O transporte do equipamento teve o apoio diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros e a estadia o apoio da Fundação Oriente, em Pangim.

da Índia em Portugal, Nandini Singla e de N. Taher, junto da Direção do ASI, em Nova Delhi.

8.3.2 O Workshop OGR Sessions: desafios e sucessos no estudo de património partilhado

Finalmente, em novembro de 2018, é aprovada pela Divisão de Museus do ASI a demonstração do projeto no Museu de Velha Goa, que teria de incluir a formação de quadros superiores do ASI Science Branch e dos Museus. O ASI patrocinou a formação de dez investigadores, nomeadamente de funcionários seniores e juniores que vieram de diferentes escritórios e divisões de toda a Índia: Dehradun, Indore, Aurangabad e do Laboratório de Investigação em Conservação de Ajanta¹⁰⁷, num total de nove *archaeologist chemists* e um *senior modelator*, aos quais se juntaram dois fotógrafos, o Director Science, Vimal Saxena e ainda o Diretor do AMVG, Kishore Raghubans.

Foi, efetivamente, a primeira vez que uma equipa portuguesa e uma equipa indiana colaboram no estudo integrado desta coleção, uma iniciativa que a própria diretora geral do ASI, Usha Sharma, quis testemunhar, presidindo a sessão inaugural, a 14 de janeiro de 2019, referindo-se a «um novo começo para Portugal e Índia em termos de conservação do património».

Todo o processo em torno da concretização deste projeto é ilustrativo dos desafios, complexidades e também das potencialidades de cooperações bilaterais no campo do património partilhado. Com efeito, a tutela e as equipas técnicas receberam um novo olhar acerca destas obras, pois não havia o conhecimento da existência de camadas subjacentes e sua época (ou contexto), não havia acesso ao historial da coleção, bem como às informações iconográficas e documentais de cada representado. Por outro lado, a nossa equipa, para além dos desafios logísticos, deparou-se com uma coleção cujo estado de conservação atual é resultado das decisões tomadas durante a administração Portuguesa, apresentando muitos desafios herdados pela atual tutela. Nesse sentido, consideramos haver uma necessidade, e também responsabilidade, de desenvolver soluções conjuntas,

¹⁰⁷ É o Laboratório responsável pelas intervenções de conservação e restauro no Circle de Goa.

no âmbito da interpretação, suportadas por evidências científicas, que apoiem a tomada de decisões pelo ASI.

Em trabalho anterior (Reis, et al., 2021, em Apêndice) já descrevemos como o workshop foi organizado e os resultados alcançados. No âmbito desta tese, e para evitar a repetição do que já foi descrito, iremos resumir os pontos essenciais, remetendo para as tabelas resumo (Tabelas I, II, III), a estruturação da metodologia adotada e as condições experimentais, sendo os resultados principais desenvolvido nos capítulos seguintes.

8.3.3 A seleção de retratos para o estudo integrado e as ações de formação

Para a seleção dos retratos, recorremo-nos do estudo preliminar e do levantamento fotográfico realizado em 2011¹⁰⁸, bem como à análise das várias reproduções citadas na Parte I, tentando detetar, pela comparação dos vários elementos, questões pertinentes para a demonstração. Nesse sentido, procurámos seleccionar obras cujo estudo ilustrasse o valor documental e iconográfico das obras, as problemáticas em torno de uma intervenção de eliminação de camadas pictóricas, e que também pudessem fornecer novos dados de comparação com os retratos do MNAA.

Assim, estabelecemos como critérios de seleção:

- a) Retratos restaurados na OBPA, IEROA;
- b) Retratos cuja iconografia não correspondesse com a personagem representada;
- c) Retratos com linhas subjacentes visíveis a olho nú, que fossem demonstrativas da existência de camadas subjacentes e das vantagens da realização de estudos multiespectrais.

A metodologia científica seleccionada teve em conta as questões que pretendíamos responder no âmbito do projeto, considerando a necessidade de adaptação às condições de trabalho¹⁰⁹ e regulamentos locais¹¹⁰, bem como de questões como a formação e a

¹⁰⁸ Este registo fotográfico foi realizado por David Teves Reis em dezembro de 2011, sem possibilidade de recurso a iluminação artificial. Agradecemos a disponibilização do seu trabalho para a realização do projeto e da presente tese.

¹⁰⁹ Queremos agradecer ao Diretor Kishore Raghubans e equipa do AMVG todo o esforço e empenho para a nossa equipa ter as melhores condições de trabalho possíveis.

¹¹⁰ Para a recolha de micro-amostras seria necessário elaborar um pedido de autorização específico, só possível de realizar após os resultados deste estudo.

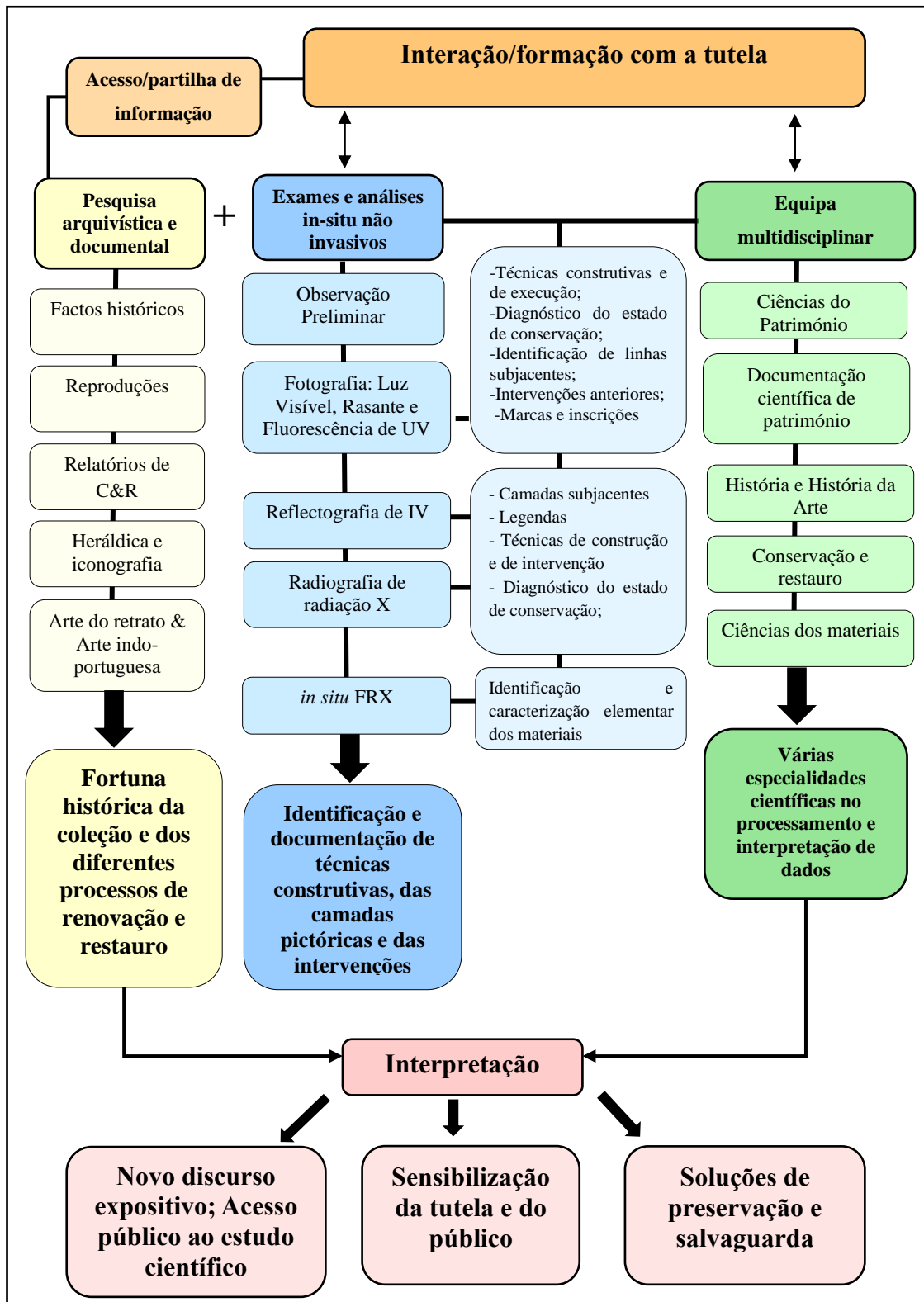


Tabela I_ Esquema da metodologia multidisciplinar adotada no projeto OGR. Adaptado de Reis, et al., 2021.

portabilidade dos equipamentos. Contudo, deparando-nos com a necessidade de ajustamento a condicionamentos decorrentes de um projeto internacional¹¹¹, percebemos que não seria possível concluir o estudo integrado dos 16 retratos selecionados inicialmente, sendo necessário tomar opções.

Assim, do ponto a) foram escolhidos os casos de Diogo Lopes de Sequeira e de D. Miguel de Noronha. O primeiro, por ser o único que apresenta o mesmo fundo adamascado que observamos no retrato de D. Francisco de Almeida, sendo por esse motivo (seguramente) da primeira série e cujo estudo poderia contribuir com novos dados comparativos para a caracterização dos primeiros 13 retratos. O segundo, devido ao facto de se ter encontrado, no relatório do restauro de 1956, uma inscrição em redor da figura, que ocupava o pano fundeiro do painel, e que foi coberta no decurso da intervenção, sendo importante perceber se ainda existia esse vestígio documental e se o mesmo era legível.

Do ponto b) foram selecionados os casos de Nuno Álvares Botelho e de D. Francisco de Mascarenhas. Quanto ao primeiro, já tínhamos observado que apresentava um escudo de armas que não existe na heráldica Portuguesa e que o seu retrato não tinha sido incluído na reprodução de Resende. Quanto ao segundo, para além de estar duplicado

¹¹¹ No contexto desta tese, consideramos pertinente referir algumas situações que obrigaram a um reajuste da planificação e que condicionaram a obtenção dos resultados esperados. Com efeito, a equipa deparou-se com os seguintes desafios:

- Apenas dispúnhamos de 10 dias úteis para a realização do estudo, em paralelo com o workshop e sessões de formação;
 - O número de formandos, os requisitos técnicos das áreas de trabalho, a logística de deslocação de obras daquela dimensão e peso, e questões de segurança operacional levaram à necessidade de desdobramento em duas equipas de formandos, cujos casos de estudo teriam de apresentar a mesma problemática, condicionando assim a seleção prévia de retratos a analisar;
 - O atraso no envio do equipamento que, apesar de toda a antecedência e utilização da mala diplomática, ficou retido na alfândega, encontrando-se apenas disponível no primeiro dia o equipamento que tinha sido trazido na viagem, os dois aparelhos de XRF;
 - A realização de análises *in-situ*, sem acesso aos resultados dos estudos multiespectrais, que eram realizados em sistema rotativo, o que limitou a escolha dos locais para análise elementar.
- Todavia, assumimos que imprevistos fazem parte de projetos transnacionais, fazem parte da nossa aprendizagem e, no final, as equipas tiveram a capacidade de se adaptar e de concretizar os objetivos possíveis dentro das condições do trabalho de campo, com assinalável sucesso.

relativamente ao D. Francisco Mascarenhas do MNAA, possuía o escudo de armas dos Botelho. Ambos estes retratos poderiam ilustrar sobreposições de diferentes personagens ou exemplos de retratos de execução posterior.

Do ponto c) foram selecionados os casos de Nuno da Cunha, Jorge Cabral, Fernão Teles de Menezes e Matias de Albuquerque, mais especificamente um de cada série sequencial: 1547, 1560, 1581 e 1594, cujos resultados poderiam contribuir para a caracterização dos retratos executados em momentos chave da coleção no século XVI, como já abordado na Parte I. Para além disso, todos eles apresentavam texturas e linhas subjacentes a olho nu, dando alguma segurança acerca da potencialidade do estudo multiespectral, bem como da realização de caracterização elementar através de mapeamentos 2D.

Técnicas realizadas	Fot. visível	Fot. rasante	Fot. Fl. UV	RX	RIV	EDXRF Tracer	XRF ELIO
Retratos selecionados							
[86] Diogo Sequeira	x	x	x	x	x	x	
[59] D. Francisco Mascarenhas	x	x	x	x	x	x	
[52] Jorge Cabral	x	x	x	x	x	x	x
[61] Matias de Albuquerque	x	x	x	x	x	x	
[154] Miguel de Noronha	x	x	x	x	x	x	
[58] Fernão Teles de Menezes	x	x	x	x	x	x	x
[97] Nuno Álvares Botelho	x	x	x	x	x	x	x
[48] Nuno da Cunha	x	x	x	x	x	x	x
[41] Vasco da Gama	x				x		
[89] D. João de Castro	x				x	x	
[94] Lourenço da Cunha	x				x	x	
[78] Pedro Mascarenhas	x				x	x	
[53] Duarte de Menezes	x				x		
[56] Diogo de Menezes	x				x		
[86] Henrique de Menezes	x				x	x	

No total, foi possível realizar o estudo integrado de oito retratos e integrar os resultados nos conteúdos do workshop (Reis, *et al*, 2021), estruturado pelas áreas que considerámos

mais relevantes para partilhar com colegas que, como referimos, não possuíam experiência no estudo e conservação de pinturas de cavalete de influência europeia¹¹²:

- 1.º Determinação do contexto histórico, artístico, iconográfico e técnico-construtivo;
- 2.º Formação na utilização do equipamento científico necessário para a investigação de pintura sobre madeira e as vantagens de uma abordagem multi-analítica; Formação no software de interpretação de dados; Formações noutras áreas relevantes como biodegradação, o uso de pigmentos ao longo da história e museologia;
- 3.º Levantamento do estado de conservação; Técnicas de diagnóstico; Distinção entre camadas/fases de intervenção; Critérios de intervenção;
- 4.º Discussão conjunta de resultados; Partilha de experiências e de outros projetos.

Consideramos que esta experiência foi uma oportunidade única, pois permitiu a criação de um grupo de trabalho entre os dois países, que comunicaram entre si através de um contexto e terminologia técnica e científica, dando espaço para o esclarecimento de dúvidas e para uma aprendizagem recíproca.

8.3.4 Outras atividades realizadas no âmbito do projeto *Old Goa Revelations*

Ainda no âmbito deste projeto, foram realizados dois trabalhos de campo. O primeiro foi junto dos retratos do MNAA, nomeadamente a recolha de micro-amostras para análise laboratorial, bem como de análises *in-situ* por EDXRF, cujos resultados apoiaram a interpretação dos dados recolhidos nos retratos de Goa, e que serão apresentados nos

¹¹² A metodologia e condições experimentais seguidas no workshop (Tabelas I e III) foram decididas em conjunto com a equipa, com base nos conhecimentos e experiências adquiridas pelos investigadores, mas também de outros trabalhos de referência nestas temáticas. Acerca da fundamentação para a seleção do método experimental para o estudo material de pintura de cavalete, consultar: Eastaugh & Walsk (2004), dedicado à microscopia ótica de pigmentos, e Cruz (2004) dedicado à história e caracterização dos pigmentos; Pinna, Galeotti & Mazzeo (2009), dedicado à maioria das técnicas analíticas; Candeias, *et al* (2011), dedicado à refletografia de infravermelho; Cosentino (2014), dedicado à identificação de pigmentos por técnicas multiespectrais; Acquafreda (2019), dedicado à técnica de XRF. Acerca das vantagens de uma abordagem multi-analítica para o estudo e diagnóstico de pintura de cavalete consultar Seymour (2010), Valadas *et al* (2016), Sandu *et al*, (2019), Sabbatini & Werf (2020); Acerca dos resultados de outros projetos semelhantes, consultar as teses de doutoramento de Melo (2012) e de Valadas (2015), bem como outros trabalhos de referência como Almada, Figueira & Serrão (2000), dedicado ao retábulo-mor da Igreja do Mosteiro dos Jerónimos; Seruya & Pereira (2004), dedicado às pinturas da Charola do Convento de Cristo; Bruquetas *et al* (2011), acerca das pinturas vice-reinais do Perú; e Gomes *et al*. (2016), relativo ao retábulo da Sé do Funchal.

capítulos seguintes. O segundo, apoiado por uma bolsa de curta duração da Fundação Oriente, dividiu-se entre a pesquisa documental nos Arquivos Históricos de Goa, cujos resultados já foram apresentados na Parte I, e trabalho de campo nas reservas do AMVG, onde foi possível analisar os retratos que ali estão e assim recolher novos dados relativos a pormenores construtivos, bem como de pormenores relacionados com as diferentes fases de renovação. A esquematização deste trabalho encontra-se em Apêndice (II.III).

Tabela III_ Equipamento e condições experimentais utilizadas no Workshop OGR Sessions.

Técnica	Equipamento e condições experimentais
Fotografia com Luz visível e Luz rasante	Câmaras fotográficas Nikon D2X e Canon EO5 1D 3MK3 Sala escura com dois projetores de luz (lâmpadas de Tungsténio), posicionados num ângulo entre 30-45°
Fotografia de Fluorescência de UV	Câmara fotográfica Nikon D2X + Filtro UV Sala escura com dois projetores de luz com lâmpadas de UV (Cotelux), posicionados num ângulo entre 30-45°
Reflectografia de Infravermelho	Câmara OSIRIS, com detetor InGaAs; resposta de comprimento de onda de 900 a 1700 nm; sistema de mosaico 16x16 (4096x4096 pixels) Dois projetores de luz (lâmpadas de Tungsténio), posicionados num ângulo entre 30-45° Ângulo de aquisição de áreas: 30 - 45 cm (DoF F11)
Radiografia de radiação X	Fonte de radiação-X pulsada a 150 kV; 6 placas alvo de 43,0 x 37,0 cm; processador de imagem Scanner Durr NDT CR3 5SEC Feixe de Radiação-X colocada a 3,80 m das pinturas; Parâmetros de aquisição: 150 kV, 9mA, 4x99 pulsos
Espectrómetro de fluorescência de raios-X (XRF) para mapeamento 2D	ELIO XRF (Bruker, XGLAB): detetor 17 mm ² SDD com tecnologia CUBE, tubo RX microfocos com alvo Rh e colimação de 1mm. Mapeamento 2D: área total analisada 80mm x 80mm; tempo de aquisição 2s/pixel (5-7 horas); Voltagem: 40 kV; Corrente: 20 µA;
Espectrómetro de fluorescência de raios-X para análise pontual	Tracer III-SD EDXRF (Bruker X-Flash®), com detetor SDD e tubo de RX de Rh Voltagem: 40 kV; Corrente: 30 µA; Tempo de aquisição: 30 s

9. NOVOS DADOS PARA A CARACTERIZAÇÃO TÉCNICA E MATERIAL DAS PINTURAS SOBRE MADEIRA DA GALERIA DOS VICE-REIS

A novidade desta tese assenta na confrontação entre factos históricos e científicos com vista à identificação, caracterização e interpretação dos diferentes estratos que compõem as pinturas desta coleção. As questões em torno do restauro dos retratos do MNAA são ilustrativas de que não se pode atribuir uma cronologia de execução (ou de intervenção) apenas com base numa inscrição patente. Para além disso, hoje sabemos que alguns retratos foram substituídos no contexto de processos de renovação, como o caso de Vasco da Gama, e outros reutilizados, como o caso de D. Francisco de Mascarenhas do MNAA.

Assi, a falta de dados acerca destas situações não permite, ainda, o agrupamento da coleção por fases de execução (condicionando assim a sua correta interpretação), o que só será possível após o estudo integrado dos restantes painéis. Todavia, com base na investigação realizada nos onze casos referidos (três do MNAA e oito do AMVG), aliada à observação adicional de 29 retratos em reserva, e de 21 em exposição, foi possível recolher diversos resultados de natureza técnica e material (Apêndice II.III), cujos padrões de repetição apoiaram o surgimento de novos dados para a caracterização das fases de execução e de intervenção.

É então com esse intuito de identificação, caracterização e interpretação das diferentes camadas, que optámos por apresentar os resultados técnicos e científicos agrupados por fases de execução e intervenção. Seleccionámos apenas os retratos cujos resultados demonstraram correlação e complementaridade, com o objetivo de conferir validade científica à informação recolhida da fortuna histórica, em coerência com uma abordagem multidisciplinar e transversal na interpretação destes processos.

Outros resultados obtidos que, apesar de terem sido processados, são para já inconclusivos, e que requerem confrontação com dados que ainda não dispomos, ficarão a aguardar pela concretização da segunda fase desta campanha, que possibilitará a resposta a questões pendentes, evitando assim entrarmos no campo da especulação.

9.1 Primeira série. Retratos executados em 1547 no Palácio do Sabaio. A identificação de elementos originais

Como vimos na Parte I, as fontes mais fidedignas das composições da primeira série de retratos são as reproduções coloridas *d'O Livro de Lisuarte de Abreu* e as descrições de Gaspar Correia nas *Lendas da Índia*, segundo o qual, os primeiros 13 retratos eram de grandes dimensões e pintados sobre tábuas; as figuras estariam representadas de corpo inteiro, trajadas com meia armadura, coberta de roupas negras decoradas com apliques e cordões de ouro e acompanhados pela sua armaria; o escudo de armas estaria representado *acima das cabeças* e a inscrição, em letras douradas, na zona inferior (Correia, 1866: 596-7).

A identificação e caracterização destes elementos (e de outros que iremos divulgar) foi um processo complexo visto que, destas camadas, apenas restam vestígios, situação que já não sucede nas séries seguintes. Com efeito, perdeu-se a maior parte da policromia e, a que existe, encontra-se sob diversas camadas de repintes, cujo contexto já analisámos. Para além disso, as primeiras intervenções atribuídas ao século XVI e XVII, que cobrem estas camadas primitivas, caracterizam-se pela forte concentração em branco de chumbo (Pb), o que condiciona a passagem da radiação-X nas zonas onde esse elemento possui, por norma, maior concentração, como o rosto, o fundo e as legendas.

No caso específico da intervenção de 1581, para além de se observar a repintura quase mimética das formas originais, foram também utilizados pigmentos semelhantes, havendo, por esse motivo, alguma dificuldade em distinguir ambas as camadas. Assim, apenas um exercício de complementaridade entre fontes, exames e análises permitiu a identificação de elementos comuns a estes primeiros retratos, como a forma e decoração do traje, o tipo de inscrições, a policromia e técnicas construtivas do suporte, que suportaram atribuição da cronologia a apenas 11 dos 13 casos atribuídos.

Em termos de metodologia, privilegiámos uma primeira análise dos exames de área e sua comparação com as fontes documentais, sobre a qual fomos colocando questões, cuja resposta procurámos, depois, na análise elementar. Os retratos intervencionados na OBPA, cujos repintes foram removidos, foram importantes para o exercício comparativo de todos estes dados.

9.1.1 A técnica construtiva

Pela observação dos retratos atribuídos a esta série, nomeadamente dos versos (Apêndice II.III e Tabela IV), destacam-se diferenças no número de tábuas que constituem os suportes¹¹³, bem como do respetivo estado de conservação¹¹⁴. Com efeito, as tipologias 1A e 1B apresentam semelhanças na sua estrutura, com pranchas mais largas ao centro e pranchas laterais muito estreitas, partilhando os mesmos problemas ao nível do suporte, nomeadamente fraturas, enxertos e galerias de insetos xilófagos, algumas com preenchimentos desadequados. Observou-se também que os perímetros foram cortados, eventualmente para encaixarem numa outra moldura, conferindo assim que, na época de execução, os retratos eram de maiores dimensões do que as atuais e que existiriam outras molduras, como já abordado na Parte I. A radiografia realizada no retrato de Nuno da Cunha é ilustrativa dessa questão, visto que se observam zonas da composição cortadas (Fig. 29).

Já os dois retratos da Tipologia 1C, também foram cortados nas tábuas laterais, mas não dispomos informação se possuiriam as mesmas pranchas estreitas nos limites como em 1A e 1B (Fig. 30). Contudo, é evidente que apresentam melhor estado de conservação que os restantes. Este aspeto levantou a hipótese de se terem usado madeiras mais resistentes ou a execução ser mais tardia.

No caso de D. João de Castro, Gaspar Correia referiu que foi o último a ser executado e, por ser o encomendante, poderá ter optado por madeira de melhor qualidade. Já no caso de Lopo Soares de Albergaria, acreditamos ser de execução posterior, dada a diferença da composição patente na reprodução de Lisuarte de Abreu e na de Barreto Resende (Anexo I.II.III). Na radiografia deste retrato (Anexo I.II.III) não se observaram vestígios coincidentes com a primeira reprodução, sugerindo que a atual composição terá surgido no contexto da intervenção de 1581.

¹¹³ Até ao momento não foi possível concluir as análises de identificação das espécies lenhosas dos retratos do MNAA. Estes resultados poderão trazer novos dados para este capítulo.

¹¹⁴ É de referir que algumas destas pinturas podem ter pranchas que não são da composição original, como no caso de Diogo Lopes de Sequeira, sendo necessário rever estas tipologias quando o estudo dos restantes retratos for concluído.

Tabela IV_ Tipologias de assemblagens dos suportes lenhosos_retratos atribuídos à primeira série (1547)			
Tipologias identificadas e dimensões (cm)	Modelo	Quant.	Observações
<p>Tipologia 1A</p> <p>N.º de tábuas: 5 a 6</p> <p>Larg. tábuas centrais: 12,0 a 27,0;</p> <p>Larg. tábuas laterais: 6,0</p> <p>Alt: 185,0 a 190,0</p>		4	<p>Casos: D. Francisco de Almeida; Duarte de Menezes; D. Henrique de Menezes; D. Estevão da Gama</p> <ul style="list-style-type: none"> - Madeira importada (?); - 3 casos em mau estado de conservação do suporte e camada pictórica; - Regra geral, as tábuas das extremidades foram cortadas; - O retrato de F. Almeida foi restaurado em Lisboa, os restantes possuem várias camadas de repintes integrais.
<p>Tipologia 1B</p> <p>N.º de tábuas: 3 centrais +2 ou +1 laterais</p> <p>Larg. tábuas centrais: 30,0 a 45,0</p> <p>Larg. tábuas laterais: 5,50 a 6,0</p> <p>Alt.: 187,0 a 190,0</p>		5 ou 6	<p>Casos: Diogo Lopes de Sequeira; Nuno da Cunha; Lopo Vaz de Sampaio; D. Garcia de Noronha; Martim Afonso de Sousa; Afonso de Albuquerque (?)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Madeira importada/local (?); - Mau estado de conservação dos suportes, mas variável nas camadas pictóricas; - Com várias camadas de repintes integrais; - Regra geral, as tábuas das extremidades foram cortadas (retratos também mais largos) e não são adições posteriores; - O retrato de D.L.Sequeira possui pranchas que não são originais e foi restaurado na OBPA (sem repintes).
<p>Tipologia 1C</p> <p>N.º de tábuas: 3 de formato equivalente</p> <p>Larg.: 26,0 a 36,0</p> <p>Altura: 182,0 a 189,0</p>		1 ou 2	<p>Casos: D. João de Castro e Lopo Soares de Albergaria (?) (identificado como Afonso de Albuquerque)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Madeira importada/local (?); - Suporte e camada pict. estabilizada e em melhor estado de conservação que a anterior (pode sugerir uma execução posterior, enquadrado na tipologia 3B); - As extremidades foram cortadas ou têm os rebaixos muito irregulares nas laterais relativamente aos topos (cortadas na largura ou remoção das tábuas das extremidades); - Ambos os casos foram intervencionados em Lisboa.
<p>Tipologia 1D</p> <p>N.º de tábuas: 1 central + 1 lateral de menores dimensões</p> <p>Largura: 84,0 a 15,0</p> <p>Altura: 185,0</p>		1	<p>Caso: Vasco da Gama</p> <ul style="list-style-type: none"> - Suporte e camada pictórica estabilizada; - Esta pintura foi intervencionada em Lisboa; - Uma reprodução mais antiga sugere que este retrato é de execução posterior, enquadrando-se na tipologia 3A (vide tab.) <p>NOTA: uma prancha de madeira colocada no verso não permite a recolha de outras informações.</p>

Já no caso da tipologia 1C, Vasco da Gama, não temos qualquer dúvida que é de produção posterior. Também neste caso, o modelo de assemblagem é coincidente com aquela utilizada nos retratos executados em 1581 e há também uma clara diferença de composição formal patente nas referidas reproduções (Anexo I.II.V).

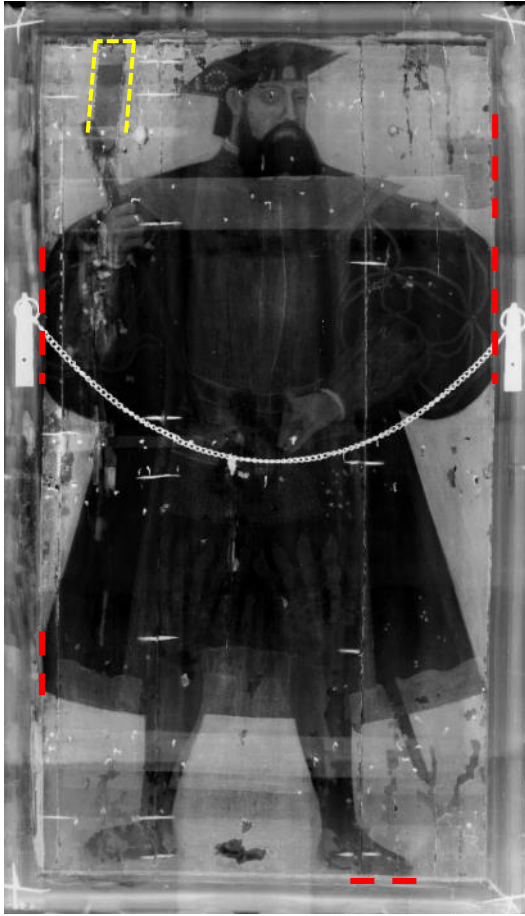
Assim, com base nas observações realizadas¹¹⁵, podemos afirmar que, relativamente à técnica de assemblagem dos suportes, os retratos da primeira série possuem 3 a 4 pranchas centrais, ladeados por duas pranchas que foram cortadas nos limites, provavelmente para encaixe em molduras padronizadas. Regra geral, as pinturas com maior número de pranchas apresentam maior fragilidade estrutural ao nível do suporte, bem como um maior número de intervenções posteriores. Apenas com a identificação das madeiras utilizadas, poderemos obter novas conclusões acerca desta questão.

9.1.2 O traje¹¹⁶

Dos retratos atribuídos à primeira série, identificámos vestígios do traje com correspondência com as reproduções coevas, nomeadamente elementos da armadura, como as joelheiras (Figs. 31-32), os gorjais, as couraças e o saio com fralda, mas também de elementos decorativos, neste caso, uma faixa com motivos fitomórficos que percorre os limites do pelote e as pregas das mangas, visível nas radiografias de F. Almeida, D.L. Sequeira e N. Cunha (Anexos I.II.I, IV e VI). Curiosamente, observamos o mesmo tipo de decoração no pelote de um dos retratos de Filipe II de Espanha, da autoria de Ticiano, e também no coxote da garnitura dita de D. Manuel I, atribuída ao mestre armeiro Niccolò Silva (Figs. 33-34).

¹¹⁵A situação identificada no retrato de Sequeira (tábuas não originais) poderá repetir-se noutros casos, sendo necessário radiografar o restante conjunto para os identificar e confirmar a estrutura agora apontada.

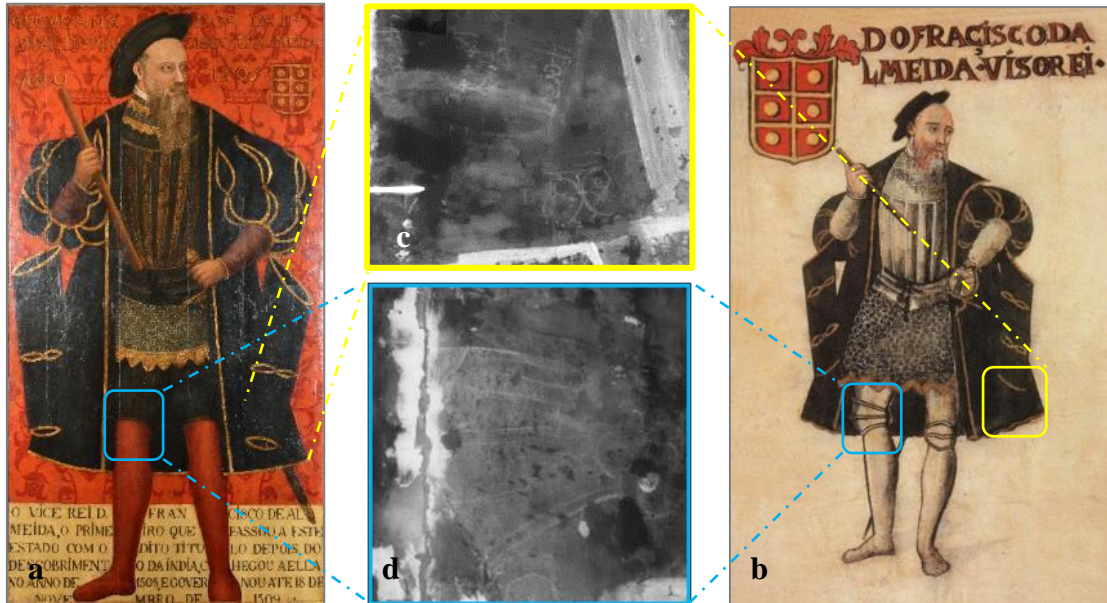
¹¹⁶A terminologia do traje para as várias épocas em estudo varia consoante as fontes, optando nós, para a caracterização formal por recorrer a autores que assumiram essas variações, procurando utilizar termos provenientes das regulamentações da época, ou de manuais de alfaiates, como Bernis (1990), Monge (2001), Soler del Campo (2009; 2010), Crespo (2012) e Montesinos (2017).



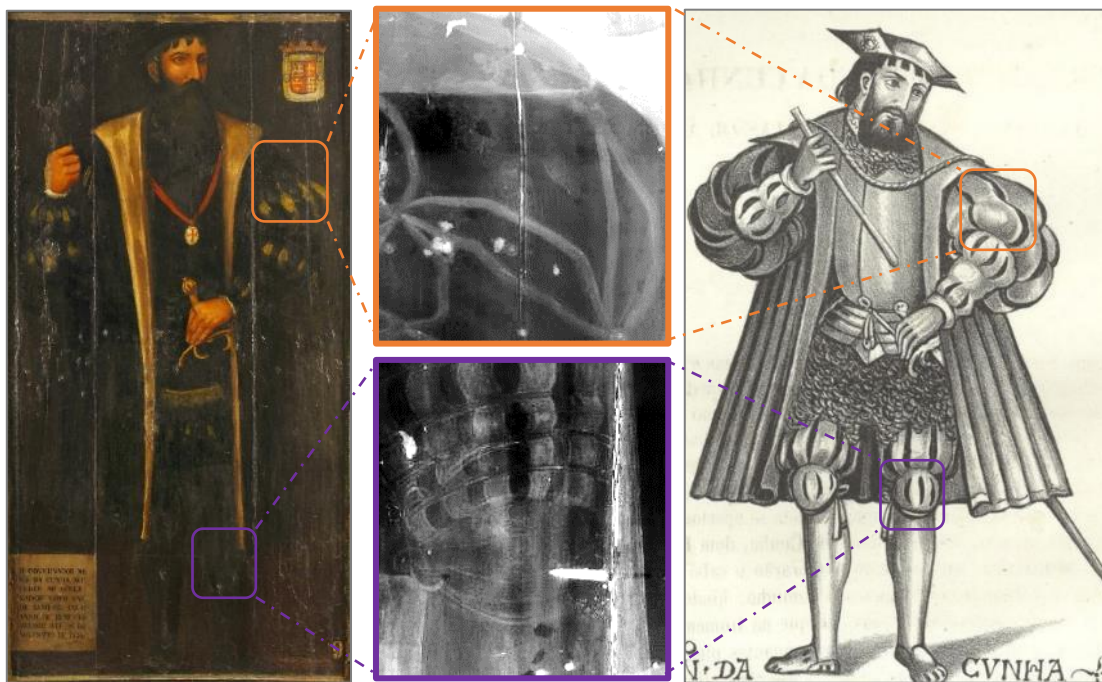
(esq.) **Figura 29a**_Radiografia do retrato de Nuno da Cunha. Assinalado a vermelho estão zonas da composição que foram eliminadas pelo corte das tábuas laterais, como o escudo de armas, mangas e pelote. (dir.) **Figura 29b**_Verso do mesmo retrato, observando-se um suporte fragilizado por ataque de insetos xilófagos e respetivas galerias, colmatadas pela colocação de preenchimentos com pasta de serrim e de enxertos em madeira (zona assinalada a amarelo). Créditos: HERCULES; LJF/DGPC



Figura 30_Retrato de D. João de Castro, Goa. Pormenor do verso, canto inferior direito. Note-se o contraste entre a regularidade do bordo inferior e o corte de desbaste do bordo lateral (assinalado a vermelho), que acompanha a prancha, e também se repete na prancha lateral esquerda, indiciando o corte das tábuas laterais. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC



(esq.) **Figura 31a**_Retrato de D. Francisco de Almeida, MNAA, Luz Visível, com indicação da localização dos pormenores ao centro; (centro) **Figuras 31c e d**_Pormenores da radiografia: a azul, zona do joelho, percebendo-se as linhas da joelheira da armadura e, em amarelo, o pormenor de um galão com motivos fitomórficos nas bordaduras do avambrado e do pelote; (dir.) **Figura 31b**_Reprodução do retrato de D. Francisco de Almeida, n' *O Livro de Lisuarte de Abreu*, indicativa da existência destes elementos numa primeira fase da Galeria.



(esq.) **Figura 32a**_Retrato de Nuno da Cunha, AMVG, Luz Visível, com indicação da localização dos pormenores ao centro; (centro) **Figuras 32c e d**_Pormenores da radiografia: a roxo, zona do joelho, percebendo-se as pregas do calção e, em laranja, o pormenor do mesmo galão decorativo identificado em D. Francisco de Almeida, colocado sob uma decoração das mangas mais recente; (dir.) **Figura 32b**_Reprodução do retrato de Nuno da Cunha, nas *Lendas da Índia*, indicativa da existência destes elementos numa primeira fase da Galeria.



Figura 33 Retrato de D. Filipe II de Espanha, Ticiano, c. 1551-54, Museo di Capodimonte, Itália. Coleção Farnese. Créditos: Museo di Capodimonte; Fonte: Wikimedia Commons.



Figura 34 Pormenor da garnitura dita de D. Manuel I, zona do coxote, atribuída ao mestre armeiro milanês Niccolò Silva (doc. 1511-1549), Musée de l'Armée, Paris. Créditos: Marina Viallant; Fonte: <https://jmdorropio.wixsite.com/site/post/armadura-desconhecida-de-d-manuel-i>

O facto de não se terem identificado outros elementos não é indicativo que não estejam lá, apenas que não foram capturados pelos parâmetros utilizados na realização dos exames multiespectrais. Assim, em futuras comparações com outros retratos atribuídos à primeira série, devemos procurar correspondência formal com as reproduções anteriores à de Resende.

9.1.3 A camada pictórica

Partindo da observação das imagens dos relatórios de restauro da OBPA e das descrições dos cronistas, procurámos quais seriam os elementos comuns da camada pictórica primitiva. Assim, seleccionámos como zonas para estudo comparativo: o fundo escarlate adamascado, as legendas douradas, o traje e os escudos de armas (ou outros elementos iconográficos).

Analisando as radiografias realizadas nos retratos da primeira série (Anexo I.II) e sua comparação com imagens do processo de intervenção na OBPA (ver Figs. seguintes), é notório que a camada pictórica original não está completa e que a reconstituição cromática efetuada naquela época foi extensa, podendo gerar erros de interpretação dos resultados.

As figuras apresentadas nos pontos seguintes são ilustrativas da complexidade da interpretação das camadas originais, mesmo tratando-se de retratos já sem os repintes dos séculos XVIII e XIX. Assim, apenas com o recurso à recolha de micro-amostras e sua análise laboratorial foi possível trazer novas luzes sobre a camada pictórica original da primeira série. Contudo, não tendo sido ainda possível realizar a recolha de amostras nos retratos do AMVG, apenas podemos recorrer, neste fase, aos resultados provenientes da pintura de D. Francisco de Almeida e sua comparação com os resultados da análise por EDXRF dos restantes casos.

9.1.3.1 O fundo vermelho e as inscrições douradas

Relativamente à policromia do pano fundeiro das composições da primeira série, observa-se nos retratos de Francisco de Almeida e de Diogo Lopes Sequeira um fundo adamascado em tons escarlate, sendo estes os únicos casos com essa característica dos sete retratos aos quais foram eliminados os repintes¹¹⁷. No caso de Nuno da Cunha não foi possível confirmar a presença de um fundo decorativo, visto que a figura possui em seu redor um outro fundo de adição posterior (Fig. 29a) que absorve a radiação-X, não possibilitando a observação de um outro fundo primitivo que esteja subjacente.

Nestes fundos escarlates ainda existem as inscrições em letras douradas, referidas por Gaspar Correia, mas localizadas na zona superior. Devem ter continuidade na zona inferior, mas nesta zona encontra-se agora uma legenda que atribuímos ao século XIX (e que iremos caracterizar mais à frente). Apesar de uma grande área desse fundo ter sido reconstituída na intervenção da OBPA, através da recolha de micro-amostras e sua análise laboratorial, foi possível identificar vestígios de uma estratigrafia que associamos à

¹¹⁷ Relativamente aos restantes, consideramos que são de execução posterior, não possuindo, por esse motivo, o mesmo fundo. Excetua-se o caso de D. João de Castro, para o qual não dispomos de dados sobre o fundo primitivo, encontrando-se visível um fundo ocre, reconstituído pela OBPA, semelhante ao que foi aplicado nos casos de L. S. Albergaria, V. Gama e M. Noronha.



(em cima, esq.) **Figura 35a**_Retrato de Diogo Lopes Sequeira, AMVG. Pormenor do processo de eliminação de repintes na OBPA, observando-se a perda da policromia da camada primitiva e a sobreposição de rostos. (dir.) **Figura 35b** Pormenor da mesma zona após a intervenção, percebendo-se a elevada percentagem de reconstituição e integração cromática. Créditos: IJF/DGPC. (em baixo) **Figuras 35c e d**_Pormenor do mesmo retrato, em luz visível e sob exposição a fluorescência de UV. Note-se, através das manchas escuras, a quantidade de intervenções recentes realizadas no rosto, nas zonas de juntas e no escudo de armas, confirmando que estas camadas primitivas, expostas ao ambiente do AMVG estão continuamente sujeitas a processos de degradação. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC



Figura 36_Retrato de D. Francisco de Almeida, MNAA (da esq. para a direita): Pormenor do rosto durante o processo de eliminação de repintes na OBPA, observando-se a representação de traços da idade; Créditos: IJF/DGPC. Pormenor da mesma zona em luz visível, fluorescência de UV e radiografia X, esta última revelando o rosto original, com a policromia desgastada, mas percebendo-se uma postura austera, uma barba mais curta e uma gorra na cabeça (tal como o caso anterior). Na OBPA optou-se por manter a camada sobrejacente (eventualmente o resultado da intervenção de 1581), contudo, ocultando as marcas da idade (visível nas manchas da FUV), apesar de ser do conhecimento geral que este Vice-Rei toma posse com 55 anos de idade. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC

policromia original. Esta é constituída por camadas espessas e granuladas (Apêndice II.I.I-III), contendo elementos como o chumbo (Pb), o mercúrio (Hg) e o ouro (Au), sugerindo o uso de vermelhão e folha metálica, tal como indicado pela análise elementar por EDXRF (Figs. 37-38 e Graf. 1-2). De acordo com os resultados de análise elementar por EDXRF dos retratos de D. Francisco de Almeida e de Diogo Lopes de Sequeira, a presença dos elementos mercúrio e chumbo nas zonas adamsadas vermelhas (pontos DLS5, DLS6, DLS7, FA1, FA2 e FA20) sugere a utilização do pigmento vermelhão, misturado com branco de chumbo para este fundo, e que, nestas zonas, deverão existir camadas primitivas e/ou das primeiras intervenções¹¹⁸. Já a ausência de mercúrio no ponto DLS8 e nos pontos FA15 e FA39 corroboram, no caso de Sequeira, que a prancha não é original, mas, mesmo assim, uma adição antiga (dada a forte percentagem de chumbo) e, no caso de Almeida que, nestes pontos, já não existe camada original, pois o fundo, na zona acima do chapéu, foi reconstituído, de acordo com imagens do relatório da OBPA, e com a qual associamos a presença de uma elevada percentagem de zinco, utilizado somente a partir do século XIX.

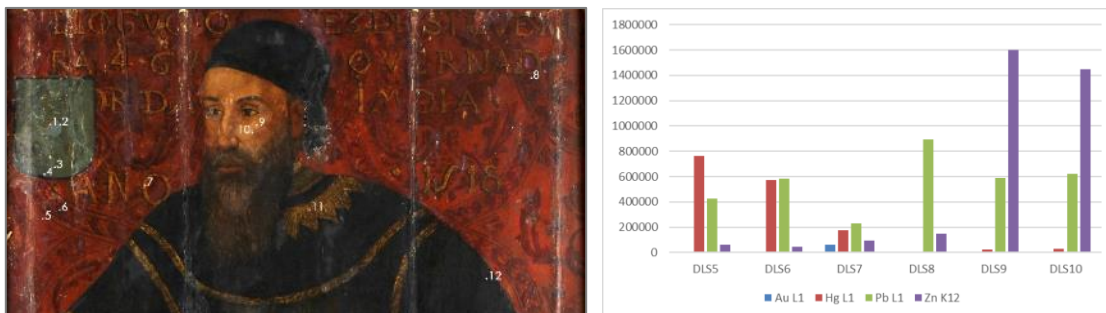


Figura 37. Retrato de Diogo Lopes Sequeira, AMVG. Mapa de pontos EDXRF da zona superior. **Gráfico 1**_ Reporte dos elementos Ouro (Au), Mercúrio (Hg), Chumbo (Pb) e Zinco (Zn) no retrato de Diogo Lopes Sequeira. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC



Figura 38_ Retrato de D. Francisco de Almeida, MNA. Mapa de pontos XRF da zona superior. (dir.) **Gráfico 2**_ Reporte dos elementos Ouro (Au), Mercúrio (Hg), Chumbo (Pb) e Zinco (Zn) no retrato de D. Francisco de Almeida. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC

¹¹⁸ Esta questão é corroborada pela comparação do ponto EDXRF FA2 com a amostra FA16 (ver Apêndice II.I.III).

Os pontos DLS7, FA1 e FA2 sugerem igualmente que as legendas primitivas seriam em folha metálica, sobre o fundo adamacado, tal como ilustrado pela amostra FA16 (Apêndice II.I.III). Consideramos então que este fundo vermelho será específico aos retratos da primeira série, pelo que somente aqueles (de entre os primeiros 12) que apresentem vestígios com as mesmas características elementares e materiais serão, efetivamente, datáveis de 1547.

9.1.3.2 A paleta do traje e de elementos iconográficos

Pela observação das micro-amostras recolhidas do retrato de D. Francisco de Almeida (Apêndice II.I.I-III), constatámos que, apesar da eliminação dos repintes, mantém-se a sobreposição de camadas antigas, cujos tons e elementos identificados são semelhantes. Esta situação não permite uma caracterização elementar conclusiva.

Regra geral, existe uma percentagem generalizada dos elementos chumbo e ferro nestas camadas, dada a sua prevalência na mistura de pigmentos com branco de chumbo, ocres ou terras. Por esse motivo, a distinção da sua utilização não é tão imediata como os elementos referidos acima. Contudo, existem certos padrões que indicam a utilização dos elementos mercúrio nos vermelhos, o uso de cobre nos azuis e verdes e folha metálica nos dourados. O estudo sugere ainda a utilização do pigmento vermelhão (associado ao mercúrio) em zonas como os escudos de armas (FA8) e as carnações (DLS9 e DLS10).

A comparação destes resultados com a paleta de cores presente nas reproduções tem vindo a apoiar a identificação de eventuais sobreposições ou erros iconográficos (nos casos dos escudos de armas e outros atributos), tal como aqueles identificados no retrato de D. João de Castro (Figs. 39 a-b)



Figura 39a e b Retrato de D. João de Castro durante a intervenção na OBPA. (esq.) **39a** após a remoção dos repintes. (dir.) **39b** após a reconstituição cromática, onde se ocultou a coroa de palma, um elemento da sua iconografia. Créditos: IJF/DGPC.

Com efeito, em trabalho anterior (Reis & Candeias, 2017), já nos tínhamos referido ao desaparecimento da coroa de palma (elemento da iconografia da entrada triunfal de D. João de Castro em Goa) durante o processo de integração cromática na OBPA. Restava a dúvida se a coroa estaria apenas ocultada pelo fundo ocre. Através da análise elementar por EDXRF, e sua comparação com a reprodução de 1560, foi possível recolher novos dados sobre a atual representação de Castro e das camadas subjacentes.

Comparando estes mesmos dados (Figs. 40a-b e Gráf. 3) observamos que na zona verde correspondente à folha de palma (JC12), existe um reporte de cobre, que associamos, ao uso de pigmentos à base desse elemento, como a malaquite ou o *verdigris* (Easthaugh et al, 2004). Contudo, foi também identificado um reporte de cobre noutras pontos que não apresentavam, superficialmente, tonalidades verdes ou azuis, nomeadamente no cabelo castanho (JC3) e numa das arruelas brancas do escudo de armas (JC8).

Analisando a paleta cromática da reprodução d'OLLA, estes resultados sugerem, por um lado, a presença subjacente da coroa de palma, também em cor verde, e, por outro, que existe ainda o escudo de armas original que, de acordo com a heráldica, deveria ser representado com o fundo branco (que representa a prata) com seis arruelas de azul (Freire, 1921), atribuindo-se aqui o elemento cobre (Cu) ao uso provável de um pigmento como a azurite (Easthaugh & Walsh, 2004, Cruz, 2004).

Outro dado interessante surge da análise do reporte de mercúrio (Hg), que associamos, como vimos, ao uso do pigmento vermelhão. No caso de D. João de Castro, este elemento surge não só no pelote vermelho (JA16, JA17 e JA18), como também na calça (JA21), sugerindo que, subjacente, ainda poderão existir vestígio da calça vermelha que vemos na reprodução de 1560. Curiosamente, nos outros pontos em zonas vermelhas que não reportam mercúrio (JA19 e JA22), acusam, por sua vez uma elevada concentração de zinco (Zn), sendo, por isso, zonas de intervenção, já com poucos ou nenhuns vestígios desta camada original.



(esq.) **Figura 40a**_ Mapa de pontos EDXRF, retrato de D. João de Castro. Os círculos vermelhos indicam as zonas com reporte de Cobre (Cu), os círculos verdes as zonas com reporte de Mercúrio (Hg) e os círculos azuis as zonas com reporte de Zinco (Zn), de acordo com os resultados indicados no Gráf. 3. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC. (dir.) **Figura 40b**_ Reprodução do retrato de D. João de Castro n' *O Livro de Lisuarte de Abreu*, c. 1560. Créditos: CNCDP

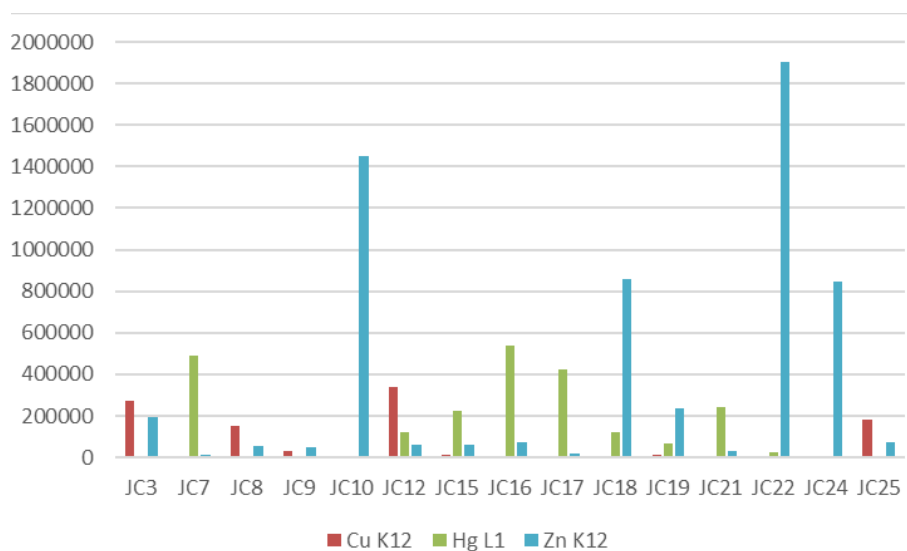


Gráfico 3_ Reporte dos elementos cobre (Cu), Mercúrio (Hg) e Zinco (Zn) no retrato de D. João de Castro. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC

9.2 Segunda série. Retratos executados entre 1547 e 1560.

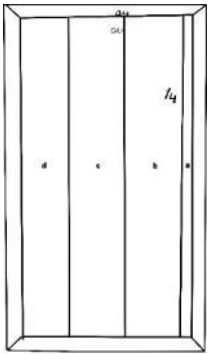
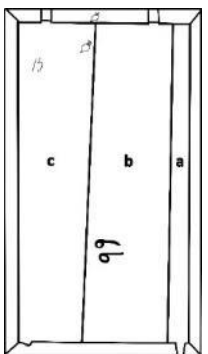
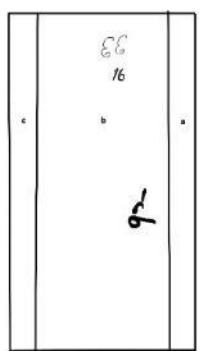
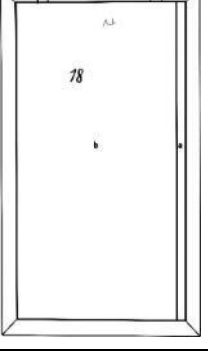
De acordo com o exposto no capítulo anterior, podemos afirmar, com alguma segurança, que as reproduções que ilustram o LLA (atribuídas a 1560), são fiéis aos retratos da primeira fase da coleção feita para o Palácio do Sabaio, existindo ainda alguns vestígios (embora ocultos) nos 11 retratos que ainda atribuímos a esta época. Contudo, como referido na Parte I, nesta compilação gráfica, estão também incluídos seis retratos, desde Garcia de Sá (1548-49) a Constantino de Bragança (1558-61), provavelmente executados pelo mesmo pintor Constantino (a segunda série), mas nos quais se observam algumas diferenças relativamente aos restantes, nomeadamente a estrutura de assemblagem dos painéis e o uso de um traje menos militarizado, onde a meia-armadura foi substituída por gibões ou couras.

9.2.1 A técnica construtiva

No que diz respeito à estrutura de assemblagem (Tab. V), verificamos que o retrato do sucessor de D. João de Castro, Garcia de Sá, segue os modelos anteriores. Para os restantes, curiosamente já residentes no Palácio da Fortaleza, observa-se o recurso a pranchas de maiores dimensões, às quais se adicionam tábuas mais estreitas, o que sugere a escolha por madeiras como a Teca (*Tectona grandis*), ou eventualmente outras identificadas em obras coevas como o Loureiro Indiano, conhecido localmente como *Matti* (*Terminalia elliptica*), ou espécies do género *Cedrus*, madeiras locais resistentes às flutuações climáticas e aos ataques biológicos. Escolhas que acabaram por se refletir, de um modo geral, num melhor estado de conservação das camadas pictóricas, relativamente à série anterior.

9.2.2 O traje. Caracterização formal e elementar

Dos seis retratos atribuídos a esta segunda série, podemos recorrer do caso de estudo de Jorge Cabral (1549-1550). Pela observação da radiografia, percebemos que terá tido uma intervenção sobre a camada original, mas apenas parcial, abrangendo as zonas do rosto, fundo e do traje (exceto a coura). Com efeito, observam-se vestígios de avambrços e joelheiras de uma composição anterior, mas sem correspondência evidente com a reprodução de 1560, não apresentando já as mesmas faixas decorativas no pelote como os anteriores (Figs. 41 a-c).

Tabela V _ Tipologias de assemblagens dos suportes lenhosos_retratos atribuídos à segunda série (1548-60)			
Tipologias identificadas e dimensões (cm)	Modelo	Quant.	Observações
<p>Tipologia 2A</p> <p>N.º de tábuas: 3+1 lateral estreita</p> <p>Largura total: 101,5</p> <p>Altura total: 187,5 c</p> <p>(s/ dim. para as tábuas)</p>		1	<p>Casos: Garcia de Sá</p> <ul style="list-style-type: none"> - Madeira local (?); - Suporte e camada pict. aparentemente estabilizados; - Várias camadas de repintes integrais; - Semelhante à estrutura de 1B e 1C da série anterior; - A tábua de menor dimensão aparenta pertencer à estrutura original; - Possui rebaixos.
<p>Tipologia 2B</p> <p>N.º de tábuas: 2+1 lateral estreita</p> <p>Largura tábuas maiores: ±35,0 a 45,0</p> <p>Largura tábuas menores: ± 13,0 a 19,0</p> <p>Altura: 189,0 a 194,0</p>		2	<p>Casos: Jorge Cabral e D. Pedro de Mascarenhas</p> <ul style="list-style-type: none"> - Madeira local (largura das pranchas); - Suporte e camada pict. aparentemente estabilizados; - Várias camadas de repintes integrais; - Rebaixos laterais são irregulares (sugere que os retratos podiam ser mais largos).
<p>Tipologia 2C</p> <p>N.º de tábuas: 1 central larga+2 laterais estreitas</p> <p>Largura da tábua maior: ±74,0</p> <p>Largura das tábuas menores: ± 15,0</p> <p>Altura: 189,0</p>		1	<p>Casos: Afonso de Noronha</p> <ul style="list-style-type: none"> - Madeira local (largura das pranchas); - Suporte e camada pict. aparentemente estabilizados; - Várias camadas de repintes integrais; - Rebaixos laterais são irregulares (sugere que o retrato podia ser mais largo);
<p>Tipologia 2D</p> <p>N.º de tábuas: 1 larga e + 1 lateral de estreita</p> <p>Largura da tábua maior: ±92,0 a 98,0 cm</p> <p>Largura das tábuas menores: ± 6,0 a 10,0 cm</p>		2	<p>Casos: Francisco Barreto e Constantino de Bragança</p> <ul style="list-style-type: none"> - Madeira local; - Suporte e camada pictórica em mau estado de conservação e instáveis; - Rebaixos regulares; <p>NOTA: de acordo com a crónica de Diogo do Couto, estes dois retratos podem ter sido encomendados/restaurados apenas em 1581, apesar de estarem documentados na reprodução de L. Abreu.</p>

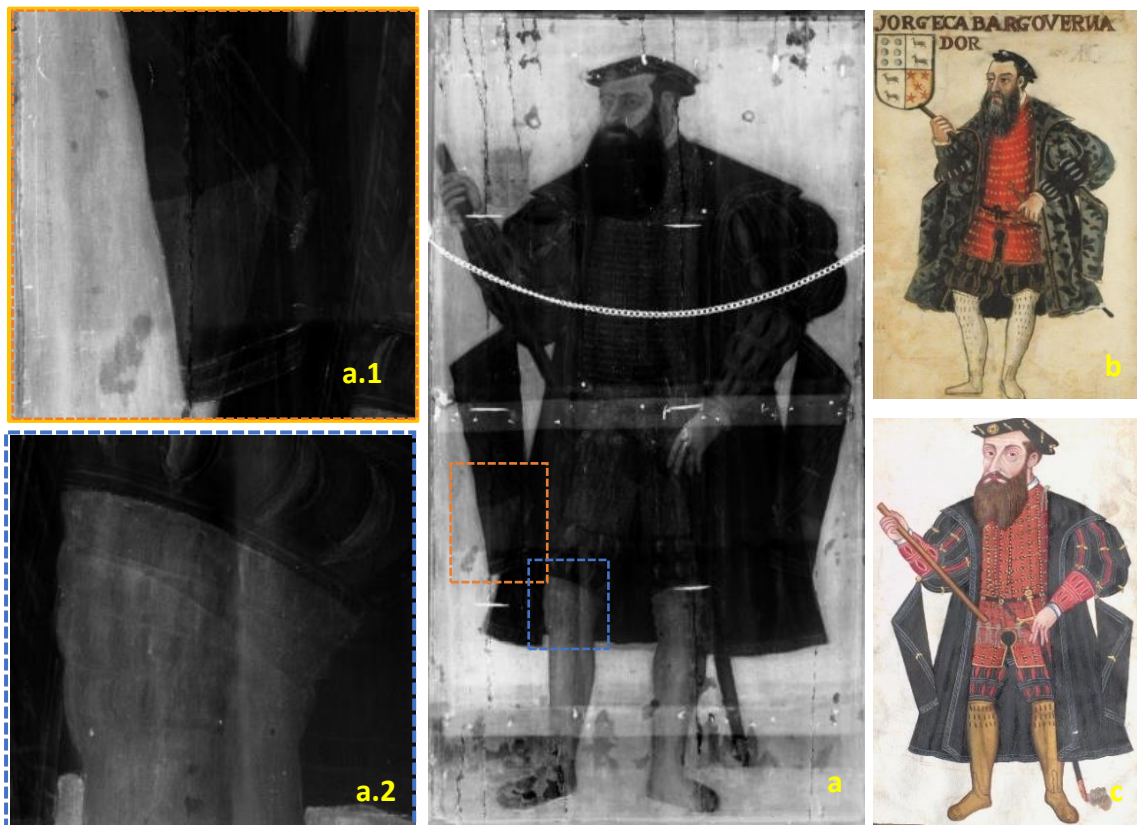


Figura 41a_Radiografia do retrato de Jorge Cabral assinalando a localização dos pormenores da **Figura 41a.1** (avambraços) e **Figura 41a.2** (joelho) que apresentam linhas de uma composição subjacente. Note-se que a camada pictórica apresenta maior estabilidade e integridade, relativamente à série anterior, Créditos: HERCULES; LJF/DGPC. **Figura 41b e c**_ Reproduções do mesmo retrato n' *O Livro de Lisuarte de Abreu* e n' *O Livro do Estado da Índia Oriental*, respetivamente. Créditos: CNCDP; BL. Note-se a semelhança na representação do traje, sugerindo que na intervenção de 1581, a composição original ainda estaria em bom estado de conservação e terá sido mantida parcialmente.

Quanto à caracterização elementar, foram realizadas análises em duas áreas da coura vermelha, identificando-se a presença de chumbo (Pb), estanho (Sn) e mercúrio (Hg), que associamos a um fundo em vermelhão, com a decoração tachonada em amarelo de chumbo e estanho. Foi também identificado o uso de ouro (folha metálica) no punho da espada. Com base nestes resultados, verificamos que a paleta cromática se mantém na segunda série, eventualmente com maior destaque para o uso de pigmentos como o amarelo de chumbo e estanho, dado que estes retratos, de acordo com as reproduções, apresentam trajes de tons mais quentes, sem a representação de armaduras metálicas.



(esq.) **Figura 42a**_ Retrato de Jorge Cabral. Pormenor do equipamento de XRF ELIO durante o processo de análise. Créditos: Sara Valadas. (dir.) **Figura 42b**_ Pormenor de Fotografia de Luz Rasante da zona superior, identificando-se claramente as texturas subjacentes, com destaque (quadrado amarelo) da zona de mapeamento elemental 2D por XRF. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC

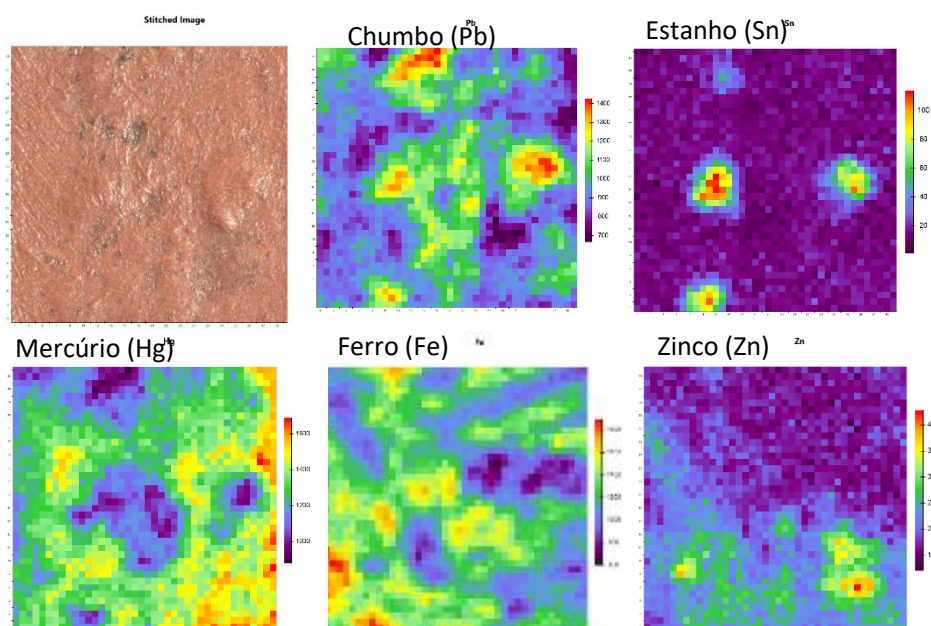
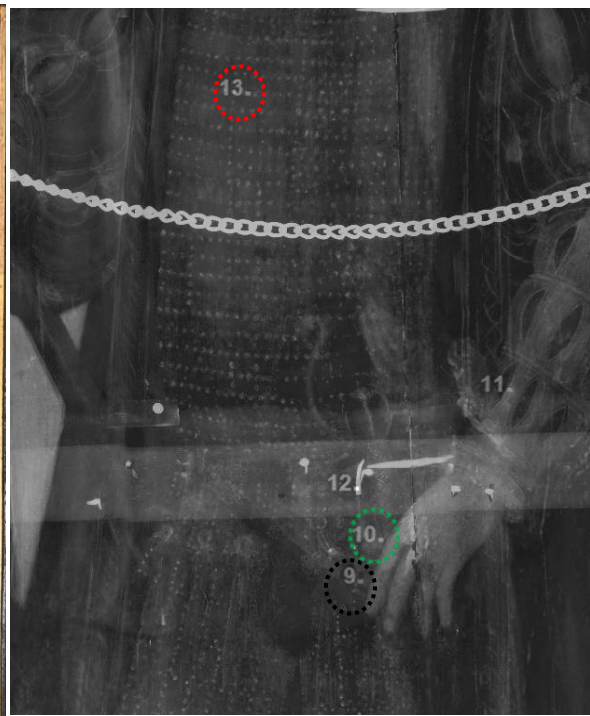


Figura 43_ Reporte de elementos identificados no retrato de Jorge Cabral por XRF ELIO (da zona indicada na Fig. 42b). De acordo com estes resultados, na composição da coure da camada original foi utilizado o pigmento vermelhão (Hg), e amarelo de chumbo e estanho (Pb+Sn) para os pontos amarelos, tal como ilustrado nas reproduções. Os elementos Ferro e Zinco poderão estar associados ao uso de pigmentos à base de óxidos de ferro (ocres) e branco de zinco (pigmento branco), comuns nas intervenções do século XIX. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC



(esq.) **Figura 44a**_Retrato de Jorge Cabral, AMVG Mapa de pontos EDXRF. (dir.) **Figura 44b**_ Pormenor da localização dos pontos JC9 (punho da espada), JC10 e JC13 (coura) em imagem de sobreposição de Fot. Visível e RX. (Créditos: HERCULES; LJF/DGPC)

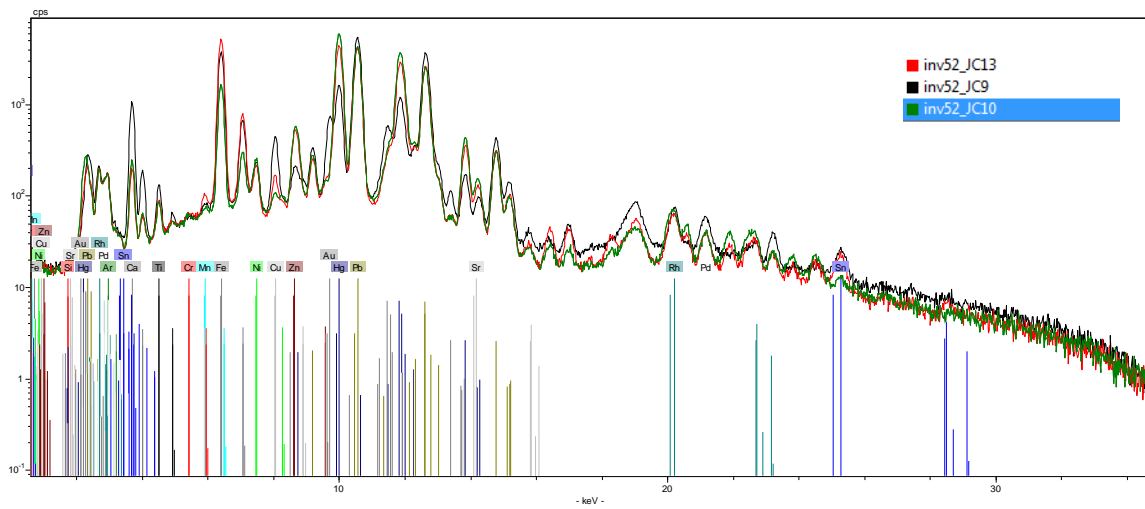


Gráfico 4_Espectro de análise dos pontos JC9, JC10 e JC13, com reporte dos elementos Hg, Pb, Sn (em JC13 e JC10) e Au (em JC9), numa zona dourada, corroborando os resultados recolhidos pelo XRF ELIO. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC

9.3 Os retratos da terceira série e a primeira renovação no Palácio da Fortaleza (1581)

Como já referido na Parte I, sob a orientação do Governador Fernão Telles de Menezes, terão sido encomendados, para além do seu retrato, outros 10 que estavam em falta, bem como a renovação dos demais, num total de cerca de 19 pinturas. Será neste contexto que, como referido acima, terão sido substituídos os retratos de Vasco da Gama e de Lopo Soares de Albergaria. Outras dúvidas permanecem, como os casos de Francisco Barreto e de D. Constantino de Bragança que, apesar de se encontrarem ilustrados na reprodução do LLA (de 1560), Diogo do Couto (1788a) refere que estavam em falta em 1581. Igualmente surgiram questões de cronologia do retrato de Afonso de Albuquerque, cujo caso analisaremos em capítulo próprio.

9.3.1 A técnica construtiva

As assemblagens dos suportes produzidos neste contexto dividem-se em apenas duas tipologias (Tabela VI), o que vem reforçar o conceito de empreitada única, bem como sustentar a nossa teoria sobre a atribuição, somente a esta época, dos retratos supostamente atribuídos para a primeira série. Observa-se, contudo, que aqueles com a tipologia 3A, cujo suporte parece ser Teca (*Tectona grandis*) (Fig. 46)¹¹⁹, encontram-se mais fragilizados, quer ao nível do suporte, quer ao nível da policromia. Com efeito, apesar de ser uma madeira com propriedades adequadas ao clima tropical¹²⁰, devido ao seu elevado conteúdo em óleo, as superfícies tendem a resistir à formação de uma adequada união de filmes de pintura (Dorge, 1994; Antunes et al., 2019). Nas séries seguintes, este fenómeno já não é tão frequente, sugerindo uma eventual evolução técnica nesse sentido.

9.3.2 Vestígios formais

Com base nos elementos que conseguimos recolher, através do recurso aos exames de área, constatamos que as composições destes retratos estão, no geral, completas e em bom

¹¹⁹ Não foram ainda identificadas as espécies, mas estes casos, para além do tom cinza, apresentam veios, nós e patologias característicos da Teca, que observamos nas tábuas desta largura.

¹²⁰ A madeira de Teca (*Tectona grandis*), para além da elevada resistência à degradação por fungos e por ataque de insetos xilófagos, possui estabilidade mecânica ao longo do tempo, após a secagem (Larsen & Marstein, 2000).

estado de conservação, tendo em conta a longevidade destes retratos e as vicissitudes por que passaram. Este aspeto também se aplica às camadas realizadas no contexto da renovação dos retratos da primeira série, cujos resultados conseguimos observar nas radiografias¹²¹ (Anexo I.II) e que, regra geral, cobrem as composições originais. Assim, para esta terceira série, encontramos correspondência formal com os trajes apresentados nas reproduções de Pedro Barreto de Resende que, como vimos, apesar de só terem sido concluídas em 1646, já existiam, pelo menos, desde 1635, e serão o testemunho mais fiel desta intervenção de 1581, cuja extensão é passível de ser identificada pela comparação com as reproduções de 1560 no LLA (Abreu, 1992).

Curiosamente, observa-se que, na intervenção de renovação ou de substituição dos retratos da primeira série, houve uma intenção em manter a referência militar do traje, como a meia armadura e o pelote negro (comparar imagens dos Anexos I.II.I-VI). Já na segunda série, como vimos no caso de Jorge Cabral, a renovação seguirá a composição original. A partir do retrato de D. Francisco Coutinho (o primeiro da 3.^a série), o traje adotado já é aquele característico da nobreza militar do século XVI, inspirado nos modelos da corte ibérica (ver cap. 2.3).

Nesta empreitada de 1581, são introduzidos elementos nas composições que caracterizam esta campanha e que não identificámos nas séries anteriores (Figs. 47 a-b):

- O elmo colocado sobre uma mesa/arca com toalha vermelha¹²², seguindo o modelo de retrato militar de Carlos V (ver cap. 2.3), que terá continuidade nas séries seguintes;
- A meia-armadura com decoração profusa, o uso de gola de canudos (com o mesmo tipo de terminal nas mangas) e a introdução de uma arma adicional como o punhal, adaga ou o terçado, também com continuidade nas séries seguintes;
- A colocação da insígnia militar na peça de vestuário exterior, por norma o ferragoulo ou o pelote.¹²³

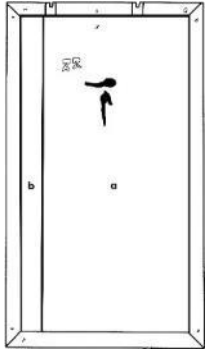
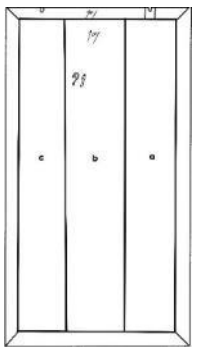
Estes elementos são facilmente detetáveis nos retratos da terceira série a olho nu, ou sob exposição a luz rasante, indicando que, na sua maioria, ainda se encontram preservados,

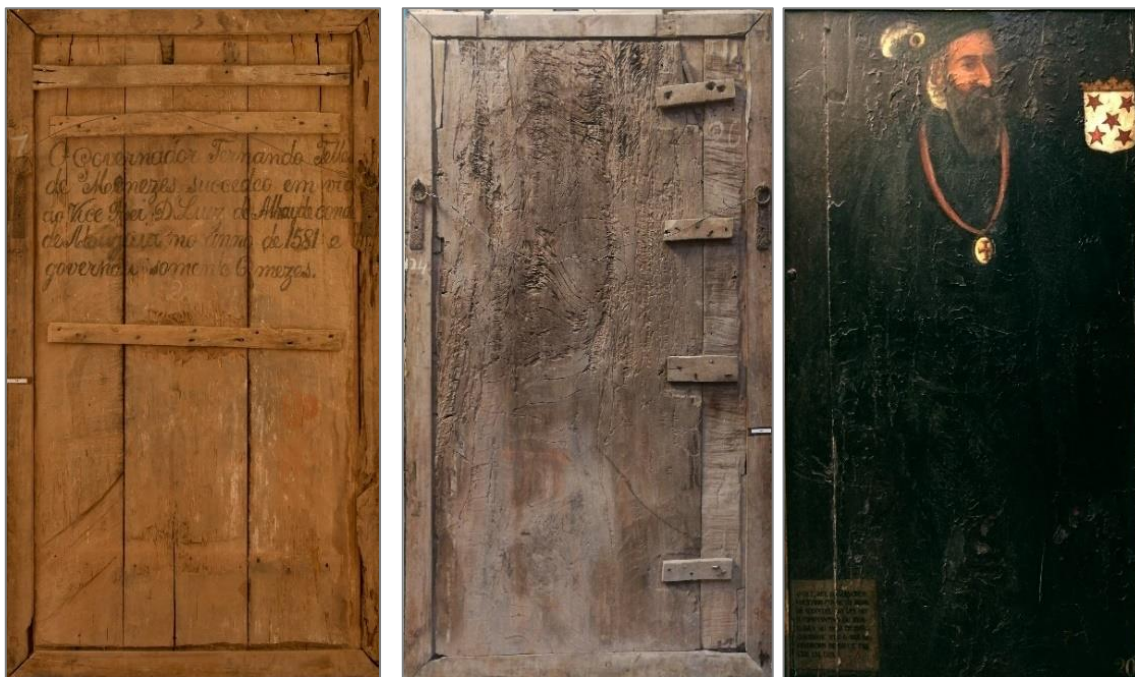
¹²¹ Vejam-se os casos de D. Francisco de Almeida, de Nuno da Cunha ou de Jorge Cabral (este, da segunda série).

¹²² Excetua-se o caso de Vasco da Gama, atribuído a esta fase de execução.

¹²³ Esta característica apenas surge em três casos posteriores (D. Duarte de Menezes, Manuel de Souza Coutinho e Matias Albuquerque) e apenas em um caso da série anterior, Afonso de Albuquerque.

apoiando assim a identificação das personagens representadas, como o caso de D. António de Noronha (Figs. 48 a-c).

Tabela VI_ Tipologias de assemblagens dos suportes lenhosos_retratos atribuídos à terceira série			
Tipologias identificadas e dimensões (cm)	Modelo	Quant.	Observações
<p>Tipologia 3A</p> <p>N.º de tábuas: 1 larga e + 1 lateral de estreita</p> <p>Largura tábuas maior: ±86,0</p> <p>Largura tábuas menores: ± 13,0 a 15,0</p> <p>Altura: 185,0 a 188,0</p>		<p>3 ou 6 (?)</p>	<p>Casos: D. Francisco Coutinho, D. Antão de Noronha, D. Luís de Ataíde (1.º) e, eventualmente, Vasco da Gama, Francisco Barreto e Constantino de Bragança</p> <ul style="list-style-type: none"> - Madeira local; - Suporte e camada pictórica em pior estado de conservação (com algumas exceções); - Rebaixos regulares; - NOTA1: tábuas finas poderão, por vezes, ser adições.
<p>Tipologia 3C</p> <p>N.º de tábuas: 3 de dimensões semelhantes</p> <p>Largura: 28,0 e os 39,0 cm</p> <p>Altura: 184,0 a 189,0 cm;</p>		<p>6 ou 8</p>	<p>Casos: João de Mendonça Furtado, D. António de Noronha, António Moniz Barreto, D. Diogo de Menezes, D. Luís de Ataíde (2.º), Fernão Teles de Menezes + Lopo Soares de Albergaria e Afonso de Albuquerque (?)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Madeira local; - No geral, suporte e camada pict. estabilizados; - Várias camadas de repintes integrais; - Rebaixos regulares.



(esq.) **Figura 45**_Verso do retrato de Fernão Telles de Menezes, AMVG. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC. (dir.) **Figura 46a e b**_ Retrato de D. Francisco Coutinho, verso e frente, AMVG. Créditos: David Teves Reis, ASI. Note-se a diferença do estado de conservação destes suportes, apesar de serem pinturas atribuídas à mesma época de execução. A tábuas de maiores dimensões aparenta ser em Teca, apresentando um tom cinza característico. 121

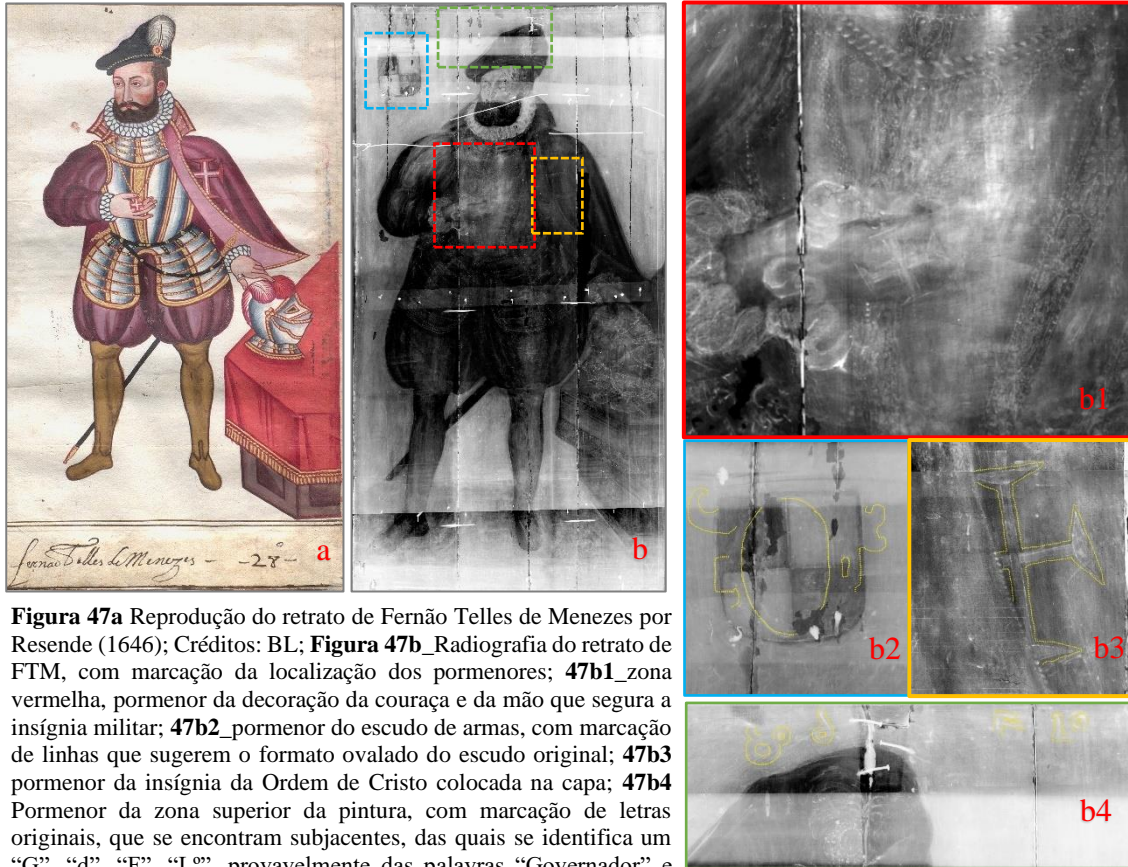
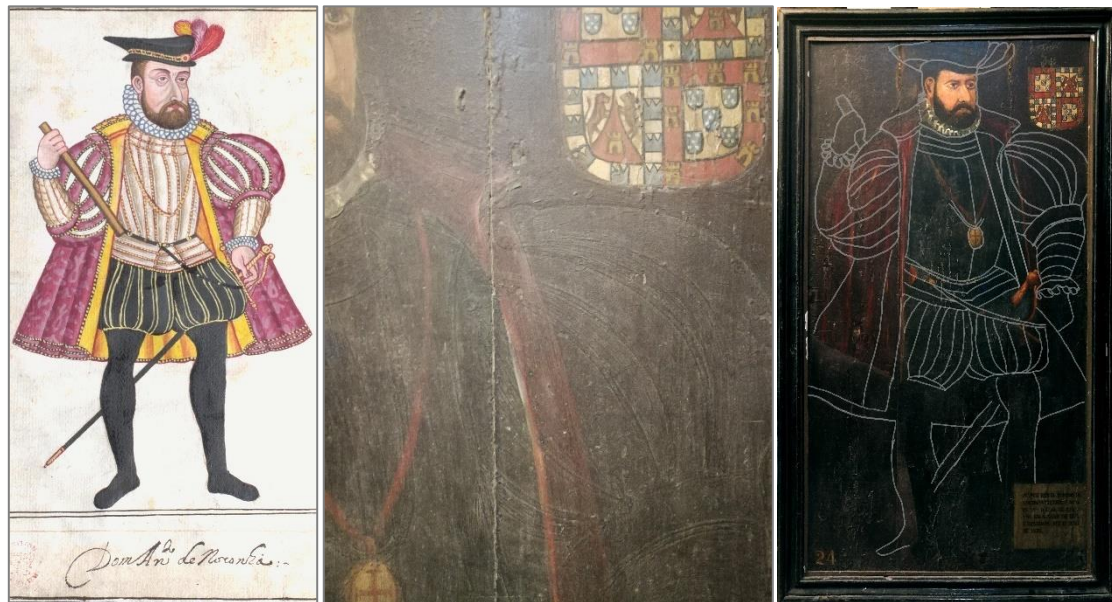


Figura 47a Reprodução do retrato de Fernão Telles de Menezes por Resende (1646); Créditos: BL; **Figura 47b**_Radiografia do retrato de FTM, com marcação da localização dos pormenores; **47b1**_zona vermelha, pormenor da decoração da couraça e da mão que segura a insígnia militar; **47b2**_pormenor do escudo de armas, com marcação de linhas que sugerem o formato ovalado do escudo original; **47b3** pormenor da insígnia da Ordem de Cristo colocada na capa; **47b4** Pormenor da zona superior da pintura, com marcação de letras originais, que se encontram subjacentes, das quais se identifica um “G”, “d”, “F”, “L”, provavelmente das palavras “Governador” e “Tello”, em forma abreviada. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC



(esq.) **Figura 48a**_ Reprodução do retrato de D. António de Noronha por Resende (1646). Créditos: BL; (centro) **Figura 48b**_ Retrato de D. António de Noronha, pormenor da zona do ombro esquerdo, observando-se linhas de uma composição subjacente. Créditos: David Teves Reis, Cortesia ASI; (dir.) **Figura 48c**_ Esquema com a marcação das linhas subjacentes sobre a fotografia, observando-se uma correspondência formal com a composição da reprodução, indicando que esta camada ainda se encontra preservada sob os repintes.

Ainda de acordo com o estudo realizado, observámos que nesta intervenção existiu um cuidado com a correção de alguns elementos iconográficos. Com efeito, para além da muito provável introdução dos escudos de armas nos retratos das séries anteriores (ou sua correção), observámos uma atenção com o rigor histórico da representação de algumas personagens, como o caso de Nuno da Cunha. Este governador, segundo João de Barros, tinha um olho cego devido a um acidente que ocorrera durante um *jogo de canas*¹²⁴¹²⁵

...foi homem grande de corpo, bem apessoado, e tendo hum olho quebrado, que lhe quebrarão em hum jogo de canas, em que el rei Dom João III jugava, não era nelle fealdade (Barros, 2001, p.710)

Esta característica fisionómica não é representada por Gaspar Correia ou no LLA, mas surge na reprodução de Resende. Pela análise da radiografia, percebemos que esta particularidade foi respeitada, encontrando-se na mesma camada que associamos à renovação de 1581 (Fig. 49a-b). Por outro lado, o mesmo não sucede com retratos como Vasco da Gama, originalmente representado com idade avançada (Apêndice I.II.V.), ou Lopo Soares de Albergaria, que possuía barba ruiva (Faria y Sousa, 1666)¹²⁶ (Fig. 50). Por isso, não descartamos a hipótese de a composição original possuir o olho cego, baseamo-nos no facto de este não ser representado nas reproduções anteriores.

Quanto aos escudos de armas, não dispomos ainda de informação relativamente à sua representação nos retratos da primeira e da segunda série. Na reprodução de LLA, os escudos estão incluídos, mas, tal como as inscrições, contêm erros (de cor e de representação) e estão colocados no lado oposto ao que observamos nos retratos, pelo que deduzimos que foram copiados¹²⁷. Já na compilação de Resende, não estão incluídos os

¹²⁴ De acordo com o *Glossário do Museu Virtual da Lusofonia*, o «Jogo das Canas» “...envolvia a repartição de terreiro em duas partes e, ao centro de cada era colocado um poste. Em cada lado, ficava uma quadrilha de cavaleiros, bem alinhados, de trajos vistosos e engalanados. Um cavaleiro de cada quadrilha partia, de cada vez, direito ao outro e, depois de terem ultrapassado os respetivos postes, podiam lançar a cana que transportavam, à laia de lança, procurando atingir-se reciprocamente”.

¹²⁵ Agradecemos ao historiador Roger Lee de Jesus a indicação desta referência.

¹²⁶ Curiosamente, os dois retratos que consideramos terem sido substituídos nesta campanha. Eventualmente, o pintor não teve acesso a estas referências, pois em retratos de governantes com mais idade como Garcia de Noronha, D. Pedro Mascarenhas ou Garcia de Sá, estas evidências são representadas na reprodução, devendo também ter correspondência nos retratos.

¹²⁷ Como referido na Parte I, há a hipótese de tais elementos terem existido numa moldura original, que se perdeu, e eventualmente terão sido copiados para o LLA dos originais, ou então das reproduções de Correia, que não possuíam a referência da cor.

escudos, nem as inscrições, pelo que, por esta obra, não podemos confirmar quando terão sido colocados nas pinturas. Contudo, pela observação das radiografias e pela análise elementar, levantamos a hipótese que terão sido introduzidos nesta fase (incluindo-se os das séries anteriores) e respeitando as regras da heráldica¹²⁸.



(esq.) **Figura 49a** Reprodução do retrato de Nuno da Cunha por Resende (1646). Créditos: BL; (dir.) **Figura 49ab** Retrato de Nuno da Cunha, pormenor da radiografia na zona do rosto, observando-se a representação do olho cego. Percebem-se também letras da inscrição superior que se encontra numa camada subjacente, mas, na nossa opinião, coeva daquela da figura. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC



Figura 50a Reprodução do retrato de Lopo Soares de Albergaria n' *O Livro de Lisuarte de Abreu*, 1560. **Figura 50b** Por Pedro Barreto de Resende, 1646. Créditos: CNCDP & BL. Note-se que em a), a figura respeita as descrições da fisionomia deste governador de barba ruiva. A análise à radiografia do retrato (**Figura 50c**) e ao relatório de restauro desta pintura (**Figura 50d**), percebemos que o rosto primitivo é correspondente com a reprodução de Resende. O facto de não existirem vestígios de uma camada subjacente, leva-nos a concluir que este retrato terá sido executado em 1581. Créditos: HERCULES, LJF, IJF/DGPC

Quanto às inscrições, as radiografias revelaram a presença de letras acima e em redor do rosto, cobertas por uma camada, comum em todos os retratos estudados, que associamos

¹²⁸ É curioso referir que, no seu retrato, Telles de Menezes adota a representação do escudo de armas (junto ao rosto e sobre o elmo) com forma oval, uma solução que permitia a utilização da insígnia da Ordem de Cristo para a partição do escudo (Duarte, 2016), contudo, esta forma não parece ter tido continuidade, exceto nos escudos eclesiásticos. Já o uso do paquife (neste caso, com correia) e de outros elementos decorativos do escudo tiveram também a sua introdução nesta época, havendo continuidade nas restantes séries.

a uma intervenção posterior específica do fundo (cap. 9.5). As letras da inscrição de Telles de Menezes surgem muito claras, sugerindo a utilização de um pigmento com elevada concentração de iões metálicos (como o branco de chumbo) ou o uso de folha de ouro (Fig. 47b4). Já as de Nuno da Cunha aparentam ser em tons escuros (Fig.49b).

9.3.3 Caracterização material e elementar

A caracterização dos materiais presentes nas camadas pictóricas desta terceira série, reportou elementos não só pelos retratos executados em 1581, como aqueles das séries anteriores intervencionados na mesma campanha. O nosso objetivo, dentro dos poucos retratos estudados, foi tentar perceber se houve continuidade no uso de técnicas e de materiais ou se houve alguma evolução nesse sentido. Para chegar às primeiras conclusões sobre este tema, socorremo-nos da micro-amostragem e respetiva análise laboratorial do retrato de Lopo Soares de Albergaria, e sua comparação com camadas de intervenção identificadas no retrato de Francisco de Almeida, bem como da análise elementar não invasiva de outros casos em Goa. Optámos por seleccionar zonas específicas para comparação: os escudos de armas e o traje.

9.3.3.1 Os escudos de armas

Dos escudos de armas dos quais foi possível recolher informação para esta fase, ambos estão em camadas subjacentes, não sendo visíveis a olho nu. Por esse motivo, os resultados terão de ter em conta a presença de camadas superiores. No caso do retrato de Lopo Soares de Albergaria, o facto de ter sido reutilizado para a representação de Afonso de Albuquerque, num momento da sua história, gerou um falso iconográfico até os dias de hoje (cap. 6.1.1). Apesar de se ter identificado a presença do escudo dos Albergaria¹²⁹ bem marcado nas imagens do relatório de restauro da OBPA (em cuja intervenção foi novamente coberto), o mesmo não sucedeu nos exames de área, como esperado (Fig. 51c), pelo que recorreremos à análise elementar para esclarecer os motivos deste resultado.

¹²⁹ De acordo com Brancamp Freire, o escudo de Soares de Albergaria apresenta esta regra: “Sobre o todo: de prata, cruz florida de vermelho, vazia do campo, bordadura também de prata, sustentada por um filete de negro em orla e carregada de oito escudetes de azul, sobrecarregados cada um de cinco besantes do campo” (1921:471)

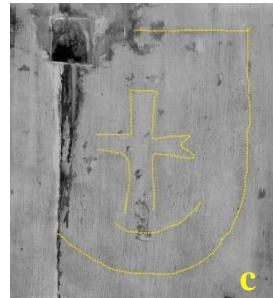
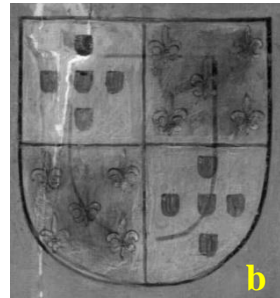
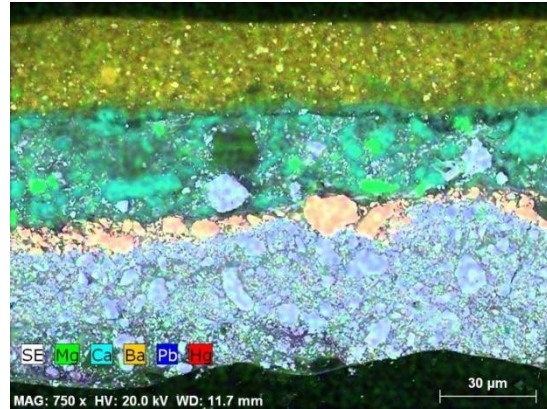
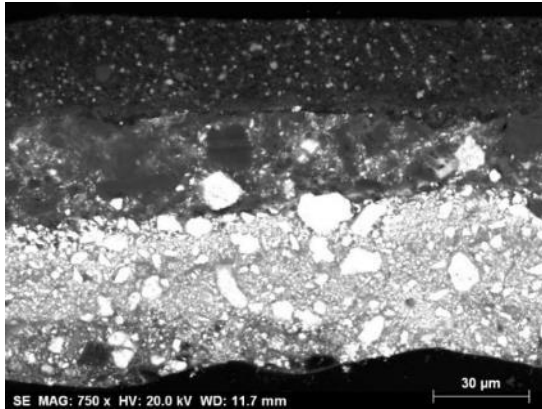
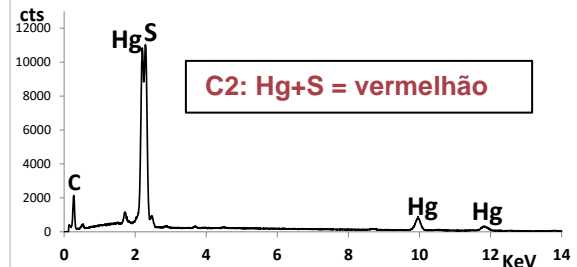
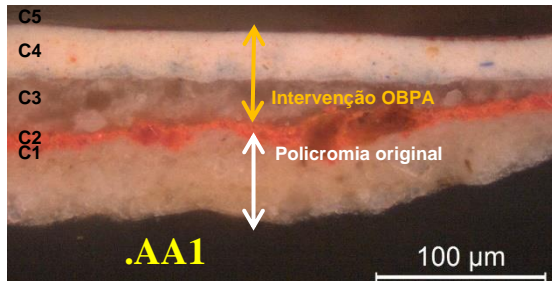


Figura 51a_Retrato de Lopo Soares de Albergaria, identificado como Afonso de Albuquerque, MNAA, Fotografia de Luz Visível com marcação das zonas de recolha de micro-amostras da zona superior. **Figura 51b**_RIV da zona do escudo, com marcação da zona de recolha da amostra AA1. **Figura 51c**_RX da mesma zona. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC. **Figura 51d**_ O mesmo retrato, durante o processo de eliminação de repintes, durante o qual surgiu o escudo de armas dos Albergaria. Créditos: IJF/DGPC. Note-se que o escudo dos Albergaria surge tenuemente nestes exames.



Figuras 52 a-d_ MO do corte estratigráfico da amostra AA1, identificando uma sobreposição de várias camadas. Através de análise combinada de μ -FTIR e SEM-EDS, foi possível associar as camadas C1 e C2 à policromia original, nomeadamente uma camada de vermelhão sobre uma preparação à base de branco de chumbo e calcite. A camada C3 será uma camada intermédia aplicada sobre o escudo original (Apêndice II.IV), constituída por calcite, dolomite e branco de chumbo, o que justifica a dificuldade de perceção do escudo dos Albergaria. Finalmente, C4 e C5, correspondem à policromia visível, constituída por pigmentos comerciais e materiais mais recentes. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC

Através de Microscopia ótica e análise laboratorial (Apêndice II.IV) foram identificados vestígios da cruz florida, ao qual corresponde uma camada de pigmento vermelhão (Hg+S), sobre uma camada de branco de chumbo (Pb). Verificou-se também que, sobre

esta policromia, foi aplicada uma camada de separação entre o escudo original e o escudo visível à base de calcite, dolomite e branco de chumbo, justificando assim a pouca percepção do escudo original. Relativamente ao escudo original de Nuno da Cunha¹³⁰, através da Fotografia de Luz rasante já se tinha identificado a sua posição, abaixo do escudo visível, mas na camada subjacente, capturado então pela radiografia.



(esq.) **Figura 53 a** _Retrato de Nuno da Cunha, AMVG, pormenor de Luz rasante do canto superior direito; (centro) **Figura 53b**_ radiografia x da mesma zona, confirmando a representação do escudo original. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC; (dir.) **Figura 53c**_ Escudo de armas de Nuno da Cunha. Fonte: Zuquete, 1987.

Foi realizada a caracterização elementar do escudo por EDXRF para recolher novos dados sobre esta fase de execução, bem como sobre a iconografia (Figs. 53 a 56). Concluiu-se que, em termos formais, a heráldica está correta, exceto na paleta cromática identificada. O uso do pigmento vermelhão está identificado nos campos do 2.º e 3.º campos (que deveriam ser brancos) e também nas cunhas (que deveriam ser azuis, com campo ocre), enquanto que o pigmento branco de chumbo está identificado nas cruces floridas (que deveriam ser vermelhas), e na bordadura, o que está correto, mas não foi identificado o cobre ou outro elemento associado a um pigmento azul nas quinas. A presença de estanho e chumbo é indicativo da presença do pigmento amarelo de chumbo e estanho, enquanto que a presença concomitante de ferro poderá reportar de um pigmento ocre, eventualmente misturado com o branco de chumbo, na zona das cruces. Como referido, o facto de existirem camadas de repintes sobre estes elementos, poderá interferir com os resultados esperados, sendo necessário novos dados para comparação. Aliás, podemos

¹³⁰ De acordo com Braamcamp Freire (1921), os elementos do escudo de Nuno da Cunha derivam da junção das famílias Albergaria e Cunha. Em termos de heráldica, as cruces floridas deveriam ser vermelhas sobre campo branco (prateado) e as cunhas, em azul, sobre fundo ocre (dourado). As quinas, em azul, sobre a bordadura branca.

verificar na reprodução de Delorme Colaço, de 1841 (Fig. 56b), as cores indicadas, sugerindo a hipótese de estes resultados estarem associados a um dos repintes do século XIX (coberto posteriormente em 1893) e não ao original. De qualquer modo, não queremos deixar de salientar a importância do estudo heráldico para a identificação dos retratados e das diferentes fases de intervenção, como vimos para o caso de Lopo Soares de Albergaria ou de D. Francisco de Mascarenhas, do MNAA.

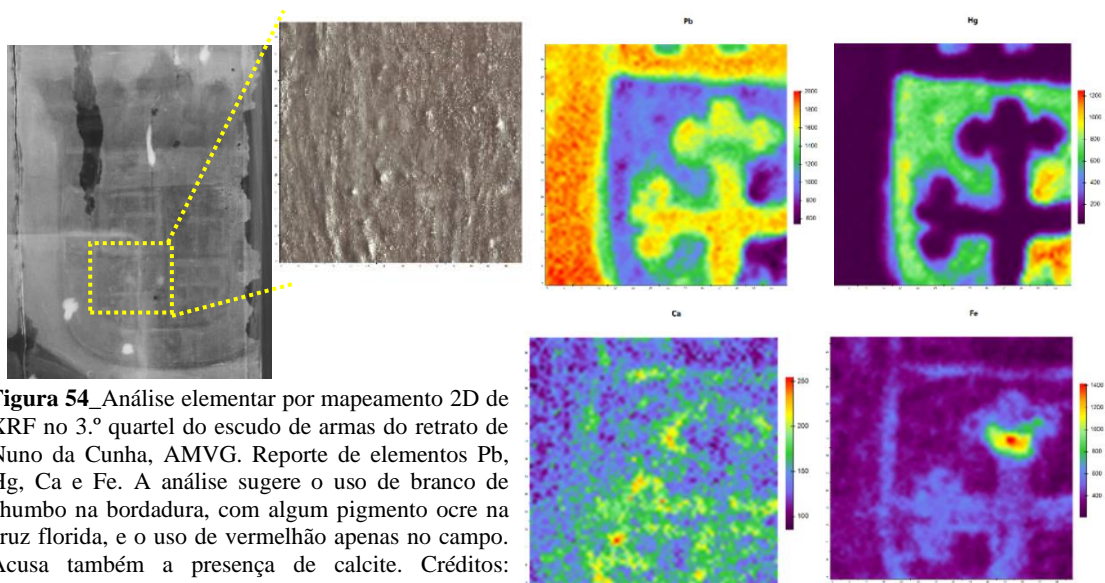


Figura 54 Análise elementar por mapeamento 2D de XRF no 3.º quartel do escudo de armas do retrato de Nuno da Cunha, AMVG. Reporte de elementos Pb, Hg, Ca e Fe. A análise sugere o uso de branco de chumbo na bordadura, com algum pigmento ocre na cruz florida, e o uso de vermelhão apenas no campo. Acusa também a presença de calcite. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC

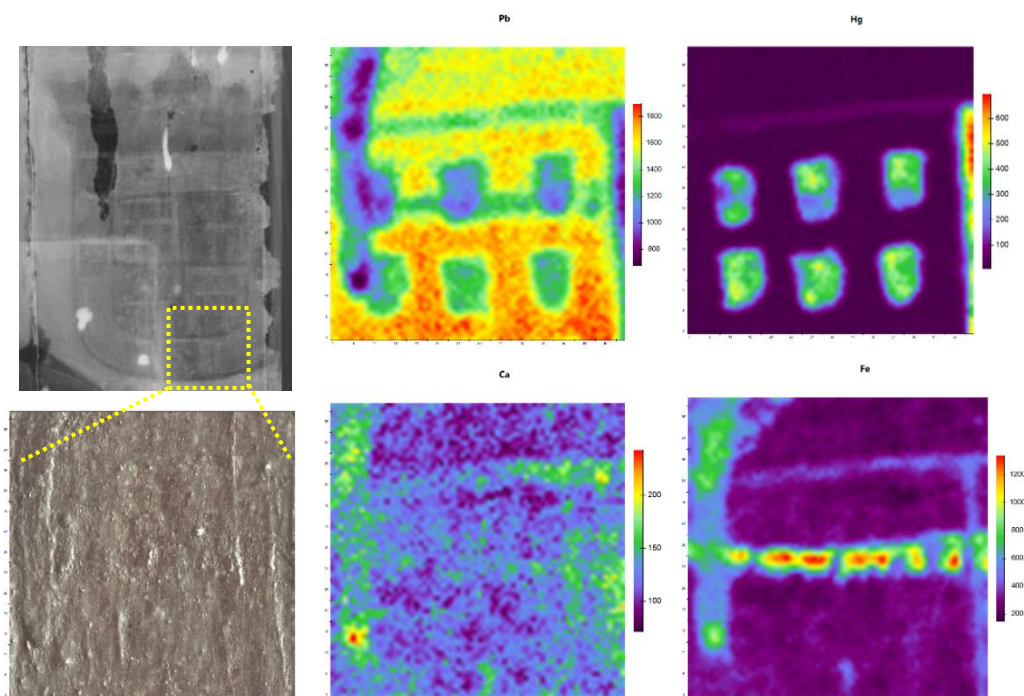
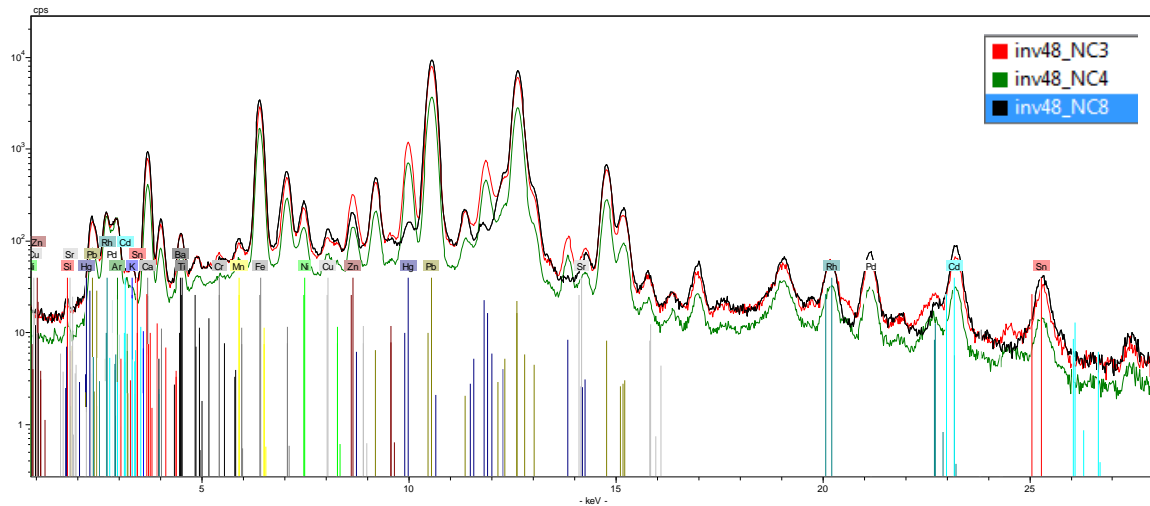


Figura 55 Análise elementar por mapeamento 2D de XRF no 4.º quartel do escudo de armas do retrato de Nuno da Cunha, AMVG. Reporte de elementos Pb, Hg, Ca e Fe. A análise sugere o uso de branco de chumbo no campo, e o uso de vermelhão nas cunhas. Acusa também a presença de calcite e de Ferro no contorno do campo. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC



(esq.) **Figura 56a**_ Retrato de Nuno da Cunha, AMVG, pormenor da radiografia na zona do escudo subjacente, com a marcação dos pontos de EDXRF (NC3, NC4 e NC8). (inf.) **Gráfico 5**_Espectro dos referidos pontos com o reporte dos elementos identificados. A presença de estanho complementa a análise por mapeamento 2D, sugerindo a utilização de pigmento amarelo de chumbo e estanho. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC; (dir.) **Figura 56b**_Pormenor da reprodução do retrato de Nuno da Cunha por José Delorme Colaço (1841), confirmando no escudo as cores identificadas por EDXRF, indicando que terão sido mantidas ao longo do tempo, ou, aplicadas em repinte posterior, utilizando os mesmos pigmentos.



9.3.3.2 O traje

De acordo com a investigação, nos retratos e intervenções que atribuímos a esta terceira fase, existe continuidade no uso dos materiais identificados para as séries anteriores. As zonas em preto costumam reportar o elemento Carbono (C), sugerindo o uso de carvão vegetal, mantém-se a presença de Mercúrio (Hg) e de Chumbo (Pb) nas carnações e nas zonas vermelhas, sugerindo a utilização de vermelhão, mantendo-se igualmente o reporte de elementos como o Ferro (Fe), Estanho (Sn) (em zonas amarelas), Cobre (Cu) (em zonas azuis ou verdes) e do Ouro (Au), nas zonas douradas.

Quanto à confirmação de uma intervenção de renovação nos retratos da primeira série em 1581, paralela a esta terceira série, a comparação entre estratigrafias e análises laboratoriais de micro-amostras recolhidas dos retratos de D. Francisco de Almeida e de Lopo Soares de Albergaria (nomeadamente da couraça das armaduras e de zonas pretas do traje), sugerem que as camadas que consideramos originais de LSA, apresentam uma correspondência morfológica e elementar com camadas intermédias de FA (Figs. 57 e

Apêndice II.I), sugerindo uma mesma campanha de execução de um, e de renovação do outro, sendo ainda necessários estudos adicionais e comparativos nesse sentido.

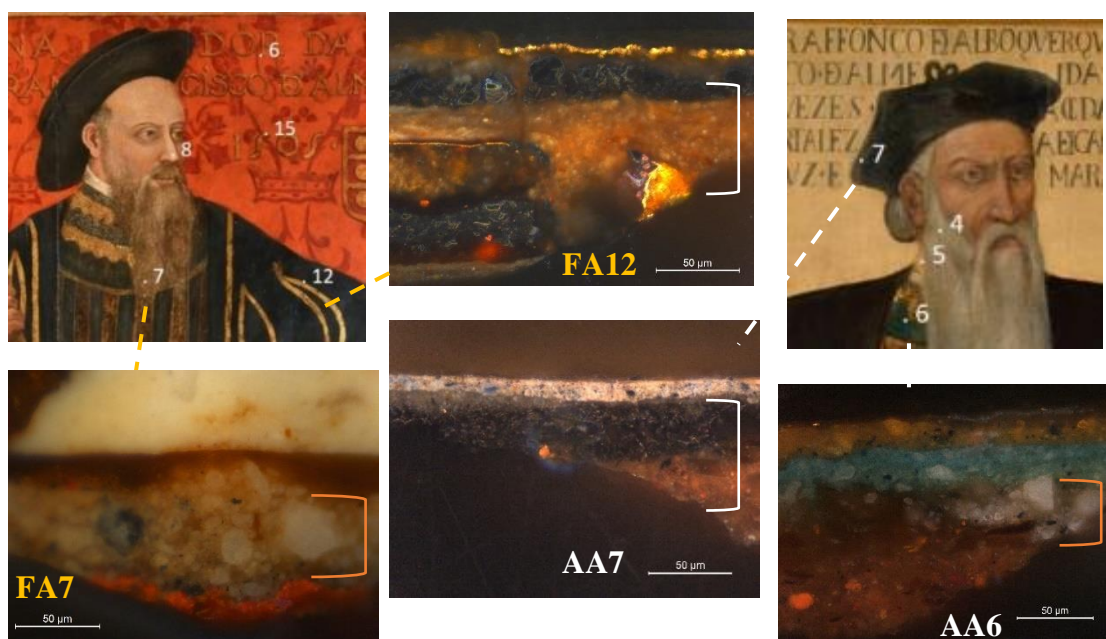


Figura 57_Pormenores de micro-amostras recolhidas dos retratos de D. Francisco de Almeida e de Lopo Soares de Albergaria, zonas do traje preto (FA12 e AA7) e zonas da armadura (FA7 e AA6). De acordo com os resultados do estudo laboratorial por μ -FTIR e SEM-EDS (Apêndice II.I), verificámos que em AA7, a camada de preparação castanha é constituída por Caulinite, Óleo (envelhecido) e carboxilatos (com a policromia preta, em carvão vegetal), havendo equivalência elementar com o que observamos na camada de policromia superior da amostra FA12. Já em AA6, sobre uma preparação colorida também à base de caulinite, observou-se o vestígio de uma camada de policromia cinza, constituída por calcite e chumbo, que associamos à couraça primitiva de LSA. Esta é semelhante à couraça de FA, de onde se recolheu a amostra FA7, constituída por caulinite, carboxilato de Chumbo e cerussite. Assim, numa primeira abordagem, podemos situar cronologicamente as camadas primitivas de LSA, com camadas intermédias de FA. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC

9.3.4 O caso do retrato de Afonso de Albuquerque: identificação e cronologia

O retrato de Albuquerque é um caso particular que requer mais investigação antes de se atribuir uma cronologia de execução, havendo ainda dúvida se o retrato do *Terribil* descoberto em Goa, será ainda da primeira série de 1547, ou uma versão de 1581, tal como Albergaria e Vasco da Gama.

Como já referido, o retrato de Lopo Soares de Albergaria, no contexto de uma intervenção posterior¹³¹, foi aproveitado para executar uma repintura com a representação de Afonso

¹³¹ A identificação do pigmento Azul da Prússia na amostra AA6 coloca esta intervenção numa data nunca anterior ao século XVIII.

de Albuquerque. Para além do repinte sobre o escudo original, foi também inscrito um texto alusivo a Albuquerque que descobrimos ser igual àquele que se encontra transcrito no *Catálogo dos Vice-Reis* (1604-1837)¹³². Esta iconografia foi mantida ao longo do tempo (Anexo I.II.III) até aos dias de hoje, apesar de o erro ter sido identificado pela OBPA nos anos 50 (ver cap. 9.7.1.2.3).

Com a expectativa de podermos vir a encontrar o retrato perdido de Albuquerque, integrámos nos critérios de seleção de retratos a estudar no AMVG dois casos que apresentassem escudos de armas que não correspondiam à personagem representada, dado que esse facto poderia indiciar a sobreposição de diferentes personagens, como sucedera com o caso de D. Francisco de Mascarenhas, do MNAA. Nesse contexto, optámos pelo retrato de Nuno Álvares Botelho, representado com um escudo que não existe na heráldica Portuguesa, e também D. Francisco de Mascarenhas (do AMVG), representado com o escudo dos Botelho¹³³, e sobre o qual falaremos noutra capítulo. Com efeito, na reprodução de Resende, existe uma página dedicada ao Conselho Governativo do qual fez parte Nuno Álvares Botelho¹³⁴ (que antecedeu Miguel de Noronha, o último Vice-Rei que ilustra esta coleção), mas sem o retrato de nenhum dos seus três membros. Tendo falecido em combate, eventualmente, o seu retrato não terá sido encomendado na

¹³² *O Catálogo dos Vice-Reis* é um códice que se encontra no Arquivo de Pangim, datado entre 1604 e 1837, contendo (entre outros textos relacionados com o protocolo vice-real) a lista de 96 Governos do Estado da Índia, desde D. Francisco de Almeida (1505) até D. Manuel da Câmara (1823-25), este incompleto, não havendo continuidade da lista neste códice. As descrições referem, por norma, o antecessor, quando o governante veio do reino e quando partiu, e os principais feitos. Este códice possui diferentes tipos de caligrafia e existem descrições sumárias e outras mais longas. Não dispomos ainda de informação que evidencie se existe relação deste códice com a galeria de retratos, que já existia desde 1547. Regra geral, a informação contida nas legendas visíveis por exames multiespectrais (e também no inventário de Teixeira de Aragão) resume as entradas contidas neste Catálogo. Sabemos que as legendas iniciais seriam muito simples, apenas com o nome e o período de governo. Curiosamente, no retrato de D. Francisco de Mascarenhas (1597), onde a legenda parece ser a original, a inscrição corresponde com a informação do catálogo, o que nos leva a pensar que terá sido copiado do retrato. Existem outros casos onde identificámos correspondência, nomeadamente Vasco da Gama, D. João de Castro e a inscrição referente a Afonso de Albuquerque, colocada no retrato de Lopo Soares de Albergaria. Nestes casos, consideramos que as inscrições nos retratos terão sido copiadas deste códice.

¹³³ Agradecemos ao Doutor Miguel Metelo de Seixas a disponibilidade e interesse demonstrados no esclarecimento de dúvidas acerca das regras da heráldica, que tanto apoiaram a nossa opção por estes casos de estudo.

¹³⁴ Nuno Álvares Botelho (Montijo, 1590-Sumatra, 1631), capitão-general das armadas de alto bordo e conselheiro mais antigo da Cidade de Goa, surge no primeiro conselho governativo do Estado da Índia, em 1629, nomeado na segunda via de sucessão a D. Francisco da Gama, em conjunto com D. Lourenço da Cunha e Gonçalo Pinto da Fonseca, até à chegada do próximo Vice-Rei, D. Miguel de Noronha. Morre tragicamente ao tentar salvar uma embarcação da sua frota, após derrotar uma esquadra holandesa, o que foi considerada uma perda nacional (Aragão, 1880).

altura, por ter sido a primeira situação de partilha do governo, e não haveria ainda norma nesse sentido¹³⁵. Contudo, o retrato de Nuno Álvares Botelho surge referenciado no inventário realizado por Teixeira de Aragão (1880), em 1871, bem como na reprodução de Roncón, surgindo já com o escudo de armas errado (Fig. 58a). Sugere então que, num determinado momento, que associamos a uma reorganização da coleção (eventualmente na transferência para Pangim), terão sido encomendados retratos em falta, entre os quais Nuno Álvares Botelho e o seu companheiro, Lourenço da Cunha (cap. 9.5).

O exame deste retrato através de RIV (Fig. 58c), revelou vestígios que correspondem com essa reprodução de 1890, inclusivamente com elementos (o elmo e a mesa) que a mesma omite, ou que já estariam tapados na época. Revelou também uma inscrição subjacente que ocupa a zona inferior, que foi depois transcrita para a legenda de Gomes da Costa (legenda visível). No exame radiográfico (Fig. 99; Anexo I.II.II) foi detetada ainda uma outra inscrição, que deverá ser coeva do momento da execução da primeira versão de Botelho e que surge em vários retratos, sugerindo a referida reorganização.



(esq.) **Figura 58a** _Reprodução do retrato de Nuno Álvares Botelho por Roncón (1890). Créditos: PCL; (centro) **Figura 58b**_Retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG, Luz Visível; (dir.) **Figura 58c**_Exame de RIV no mesmo retrato, com a marcação de linhas da composição subjacente, correspondente à reprodução. A policromia preta utilizada no traje visível absorve a radiação IV, não permitindo observar as restantes linhas desta composição. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

¹³⁵ Até ao quinto Conselho Governativo, regra geral, o governo tem representação no retrato de apenas um dos membros. Só a partir do sexto, todos os membros começam a ser representados. Dos seus companheiros, apenas existe o retrato de Lourenço da Cunha, mas também é de execução posterior.

A exposição à Luz rasante foi suficiente para detetar outras formas e contornos subjacentes que comprovaram estarmos na presença de uma sobreposição, nomeadamente vestígios dispersos de uma espessa camada de policromia e formas específicas, como outro chapéu, um olho e uma insígnia militar no pelote (Fig. 59), semelhante ao que já tínhamos observado em casos como Fernão Telles de Meneses ou Matias de Albuquerque. Através da radiografia (Fig. 60), foi possível confirmar que se tratava de um vestígio da Cruz de Santiago de Espada, uma insígnia que, na reprodução de Resende, apenas surge na figura de Afonso de Albuquerque, tal como o famoso nó na ponta da barba.



(esq.) **Figura 59a** _Retrato de Nuno Álvares Botelho, AMVG, Fotografia de Luz Rasante. Notem-se os vestígios dispersos de uma camada de policromia espessa, subjacente à policromia visível. (dir.) **Figura 59b** _Pormenor do vestígio de uma insígnia militar cruciforme numa camada subjacente e a sua marcação. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

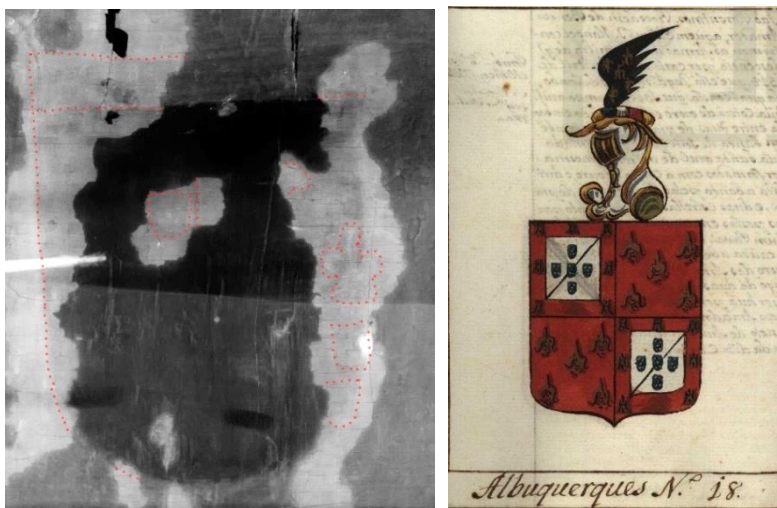
Tendo em conta os poucos vestígios que ainda subsistem desta camada primitiva e que, provavelmente, justificaram a necessidade de criar um novo retrato, a deteção destes elementos iconográficos, aos quais se juntaram os vestígios do escudo de armas, apenas identificado pela radiografia, mas com a heráldica correta (esquartelado com as flores-de-lis no 2.º e 4.º e as quinas no 1.º e no 3.º), foi essencial para identificar inequivocamente o retrato de Afonso de Albuquerque.



(centro) **Figura 60a**_Reprodução do retrato de Afonso de Albuquerque por Resende (1646), onde é o único representado com a insígnia da Cruz de Santiago de Espada no pelote. Créditos: BL. (dir.) **Figura 60b**_Pormenor da radiografia do retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, na zona onde se identificara uma Cruz sob Luz Rasante, revelando-se assim a forma da cruz subjacente. (esq.) **Figura 60c**_Pormenor da radiografia do mesmo retrato, revelando um nó na barba, outro elemento iconográfico específico de Afonso de Albuquerque. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.



(esq.) **Figura 61a**_Radiografia do retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG. Notem-se nas zonas claras os poucos vestígios da policromia original. (dir.) **Figura 61b**_ Pormenor da zona do rosto, com a marcação dos vestígios existentes, observando-se a sobreposição de dois rostos. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.



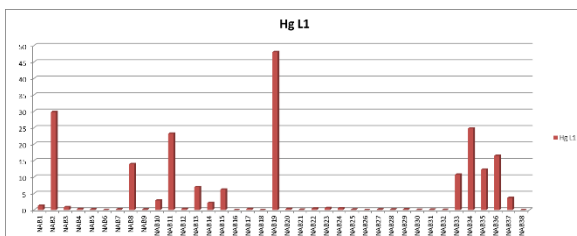
(esq.) **Figura 62a**_Pormenor da radiografia do retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC. **Figura 62b**_Escudo de armas de Afonso de Albuquerque, segundo António da Silva no *Tesouro da Nobreza*, 1783; Fonte: ANTT Note-se na Fig. 62a as marcações a vermelho, indicando vestígios das formas de flor-de-lis e quinas, elementos identificativos do escudo de Albuquerque.

Por que motivo específico se optou pela reutilização do retrato do seu sucessor e rival, Lopo Soares de Albergaria, é uma questão que não conseguimos para já responder, mas seria o retrato mais próximo e estaria, como já vimos, em melhor estado de conservação.

Resolvida a dúvida da localização deste retrato, tentámos perceber a cronologia de execução. Terá este retrato pertencido à primeira série de 1547 (Anexo I.II.II) ou será mais uma das adições de 1581? Numa primeira análise, o mau estado de conservação da policromia remete para uma associação com os casos da primeira série, como Almeida ou Sequeira. Contudo, não identificámos na radiografia quaisquer elementos referenciados para a essa fase, como vestígios da armadura ou outros elementos decorativos, havendo uma maior correspondência com a reprodução de Resende (tal como sucede com Lopo Soares de Albergaria e Vasco da Gama), apesar de que, na reprodução de Correia, Albuquerque surge com uma coura ou couraça tachonada (o que não acontece em LLA), mas sem a insígnia militar (Anexo I.I), elemento que só é introduzido na intervenção de 1581, e apenas representado na reprodução de Resende, o que nos dá a indicação que, pelo menos, terá tido uma intervenção nesse momento. Quanto ao suporte, em termos formais, poderá integrar-se na tipologia 1B, muito semelhante a Nuno da Cunha, mas também de 3C, semelhante a Lopo Soares de Albergaria (excetuando a existência da tábuca D) (Apêndice II.III e Tab. IV e V).

No que diz respeito à paleta cromática, o reporte da análise elementar sugere que estão presentes na camada pictórica de Albuquerque alguns dos elementos que esperávamos encontrar, tendo por base a reprodução colorida de Resende (Fig. 60a). Contudo, estes

elementos, nomeadamente o Chumbo, o Mercúrio, o Cobre e o Manganês, são também reportados na camada intermédia (ou seja, na primeira versão de Botelho). Relativamente a outros elementos expectáveis, como o Ouro e o Estanho, não se verificou reporte do primeiro, contrastando com a presença generalizada do segundo, dificultando a associação a apenas uma camada.



(esq.) **Gráfico 6.** Reporte do elemento Mercúrio (Hg) no retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG. Note-se a correspondência com os círculos vermelhos na Fig.63. Relativamente aos vestígios de Afonso de Albuquerque, Hg surge em zonas como a carnação (Pontos NAB13, NAB14 e NAB15) e o traje (Pontos NAB35 e NAB36). Pontos como NAB8, NAB19 e NAB37 são referentes apenas à camada intermédia ou visível. Já nos pontos do escudo de armas NAB2, NAB33 e NAB34, seria expectável o reporte de Hg, mas a camada visível também é vermelha, pelo que não é conclusivo. O mesmo sucede com o ponto NAB11, que pode reportar não só a cor vermelha da insígnia (Fig.58c), como também o traje original.

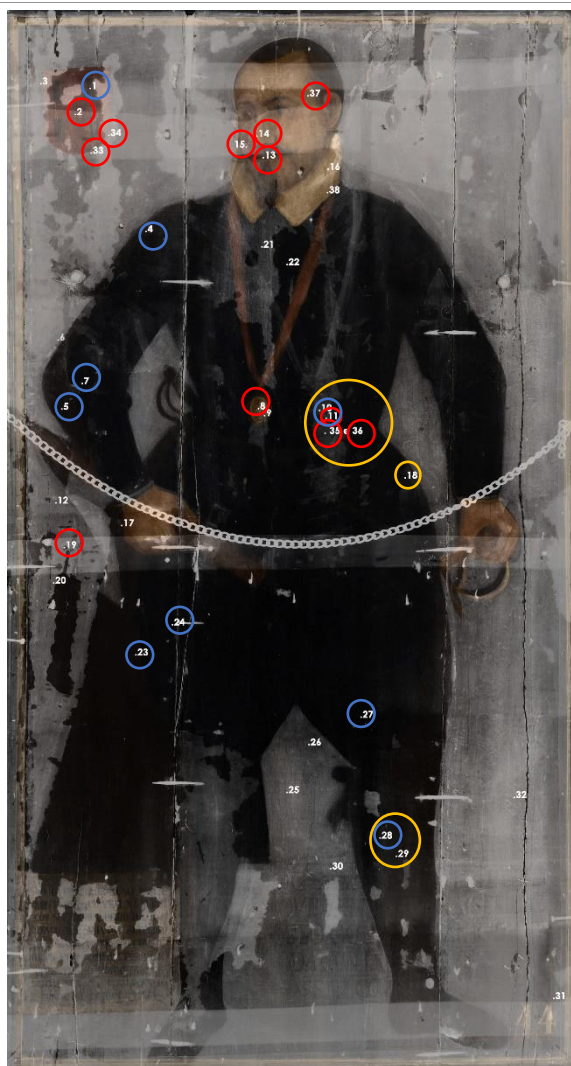


Figura 63_Retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG. Sobreposição da radiografia com a Fotografia Visível, com a marcação dos pontos de análise de EDXRF, com destaque para os elementos mercúrio, cobre e manganês. Notem-se os vestígios do retrato de Afonso de Albuquerque, em tom cinza claro, sobre a figura visível. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

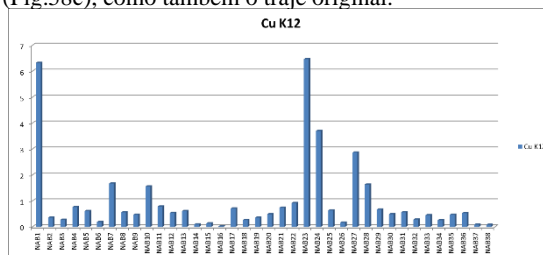


Gráfico 7_Reporte do elemento cobre (Cu) no mesmo retrato. Note-se a correspondência com os círculos azuis na Fig. 63. Relativamente aos vestígios de Afonso de Albuquerque, Cu surge em zonas do traje que surgem a verde e a azul na reprodução de Resende (Pontos NAB10, NAB23, NAB24 e NAB27) e no escudo de armas (Ponto NAB1), apesar de não coincidir com nenhuma quina. Já os pontos NAB4, NAB5, NAB7 e NAB28 parecem reportar-se à camada intermédia, pelo que nestas zonas não é conclusivo.

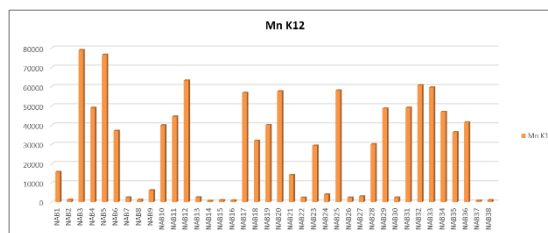
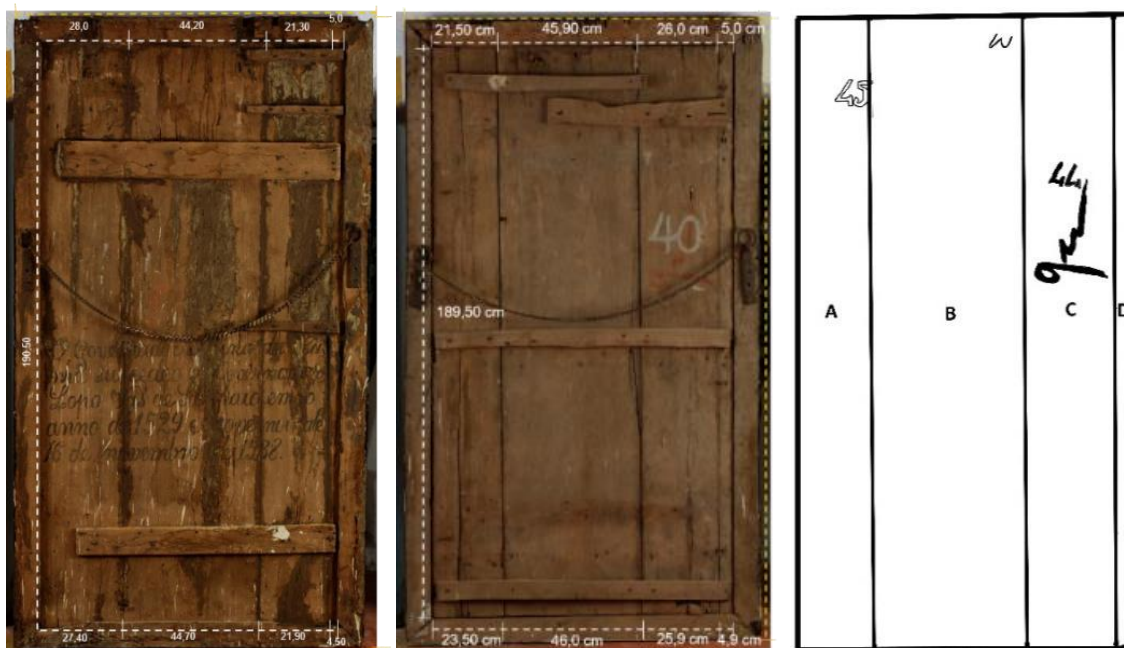


Gráfico 8_Reporte do elemento Manganês (Mn) no mesmo retrato. Note-se a correspondência com os círculos laranja na Fig. 63, apenas nas zonas com vestígios de Afonso de Albuquerque (Pontos NAB10, NAB11, NAB18, NAB35 e NAB36), podendo estar relacionados com o uso do pigmento terra de Úmbria. Destacamos os pontos NAB28 e NAB29, isolados na zona da bota que surge em ocre castanho na reprodução, cor para a qual se associa o Úmbria (Cruz, 2007).

Para aferir novos dados para este caso, será necessário aprofundar o estudo laboratorial, considerando os poucos vestígios de pintura que ainda substituem do retrato de Albuquerque¹³⁶. De qualquer modo, podemos confirmar que estão presentes elementos que associamos tanto à primeira, como à terceira série.

Assim, nesta fase, ainda não dispomos de informação suficiente para atribuir uma cronologia de execução com segurança. Somente através de recolha de micro-amostras ou alteração de parâmetros da radiografia poderemos obter novas informações nesse sentido, pois os vestígios que observamos na radiografia já serão fruto da intervenção de 1581 (dada a correspondência com a reprodução de Resende), e não percebemos se haverá, efetivamente, vestígios de uma policromia mais antiga. A comparação da tipologia de assemblagem também não é conclusiva, correspondendo igualmente a modelos da primeira e da terceira fase.



(esq.) **Figura 64_** Verso do retrato de Nuno da Cunha, AMVG; (centro e dir.) **Figura 65a-b_** Verso do retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG e esquema de assemblagem. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC. Ambos os retratos possuem a mesma estrutura de assemblagem e dimensões semelhantes.

Finalmente, foi curioso verificar que os poucos vestígios iconográficos identificativos da personagem de Albuquerque foram “copiados” para a nova versão feita sobre retrato de Lopo Soares de Albergaria, pois nas reproduções desse retrato já datadas do século XIX

¹³⁶ É também pertinente relembrar que as radiografias só foram montadas *a posteriori*, o que condicionou a seleção das zonas a analisar.

(Anexo I.II.III), foi colocada a Cruz de Santiago de Espada, o rosto “virado” para a direita (com as barbas) e repintada a couraça de azul, para se assemelhar à couraça original de Albuquerque. Este facto sugere que quem fez a transformação no retrato de Albergaria, terá tido acesso à composição original de Albuquerque e a copiou.

9.4 A série Filipina (1584-1640)

De acordo com o relatado na Parte I, a União Ibérica marca a uma nova fase na história desta coleção, num momento em que a quantidade de retratos existente à época ultrapassou os limites da sala dos atos oficiais, começando a ser colocada numa sala contígua. Analisando as reproduções de Resende, e sua semelhança com os modelos coevos patentes na galeria de retratos de Filipe II no Pardo (Jordan, 1994), percebemos que esta série se caracteriza por uma melhor execução técnica, aspeto que identificámos também ao nível do suporte e também da camada pictórica.

9.4.1 A técnica construtiva

Analisando as tipologias de assemblagem desta série (Tab. VII), observamos que, a partir desta fase, há uma opção clara pelo uso da tábua única, indiciando uma evolução técnica ao nível da execução, que se refletiu no razoável estado de conservação da maioria destes retratos, inclusive das camadas subjacentes.

9.4.2 Aspetos formais

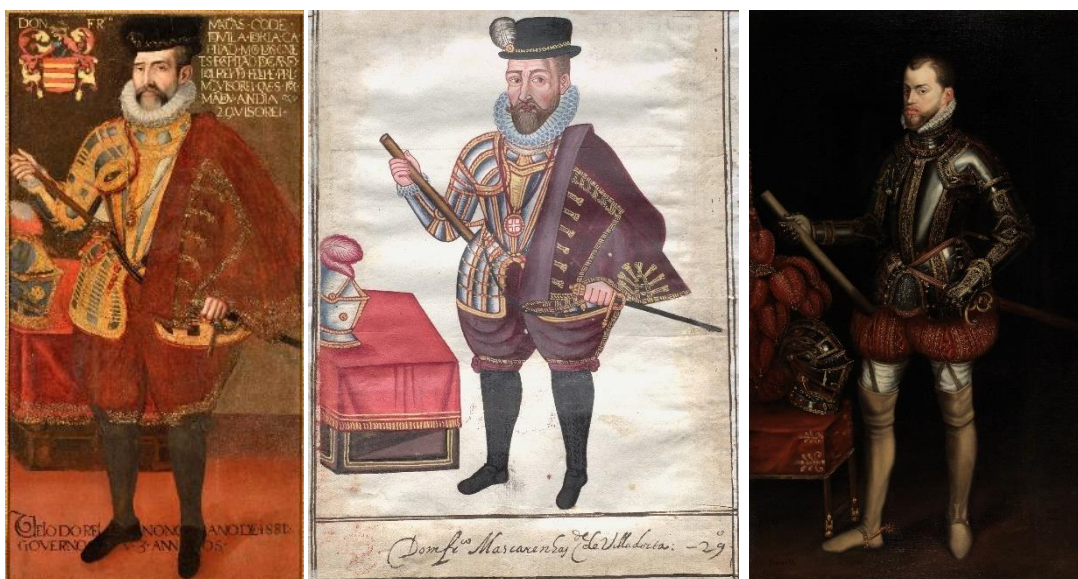
Deste conjunto de 18 retratos, foi realizado o estudo a três casos: D. Francisco de Mascarenhas (1581-84), do MNAA, Matias Albuquerque (1591-1597) e D. Miguel de Noronha (1629-1635), ambos do AMVG. Optámos por caracterizar as mesmas zonas que nas séries anteriores, os fundos e inscrições, o traje e os elementos iconográficos, aliados a questões técnicas e iconográficas que complementem a interpretação dos dados.

Os retratos de Mascarenhas e de Noronha foram intervencionados pela OBPA e pelo facto de não possuírem os repinte integrais (não obstante um processo de reconstituição cromática) permitem uma leitura mais imediata da composição formal primitiva dos retratos desta série. Por outro lado, encontrando-se o retrato de Matias de Albuquerque

sob duas camadas de repintes integrais, apresenta a camada pictórica original em melhor estado de preservação que os anteriores.

Tabela VII_ Tipologias de assemblagens dos suportes lenhosos_retratos atribuídos à série Filipina (1581-1640)			
Tipologias identificadas e dimensões (cm)	Modelo	Quant.	Observações
<p>Tipologia 4A</p> <p>N.º de tábuas: 3 de dimensões semelhantes</p> <p>Largura: 28,0 e os 39,0</p> <p>Altura: 188,0 a 190,0</p>		2	<p>Casos: D. Francisco Mascarenhas (MNAA), D. Jerónimo de Azevedo</p> <ul style="list-style-type: none"> - Madeira local; - No geral, suporte e camada pictórica estabilizados; - Várias camadas de repintes integrais (em 1 caso); - Rebaixos regulares. <p>NOTA: O retrato de FM, do MNAA, foi intervencionado na OBPA. O retrato de FM (AMVG) e de Nuno Álvares Botelho não se incluem nesta série por serem de execução posterior</p>
<p>Tipologia 4B</p> <p>N.º de tábuas: 1 larga+ 1 estreita (que parece de origem)</p> <p>Largura das tábuas maiores: 73,5 a 89,0</p> <p>Largura das tábuas menores: 8,0 a 16,5</p> <p>Altura: 181,0 a 186,0</p>		2	<p>Casos: D. Duarte de Menezes e Lourenço da Cunha</p> <ul style="list-style-type: none"> - Madeira local; - No geral, suporte e camada pictórica estabilizados; - Várias camadas de repintes integrais; - Rebaixos regulares, exceto no limite da tábua b de DM; - Nos 2 casos, a tábua menor apresenta um aparelhamento diferente da maior, mas parece de origem; <p>NOTA: o retrato de LC poderá ser de execução posterior.</p>
<p>Tipologia 4C</p> <p>N.º de tábuas: prancha única</p> <p>Largura: 98,0 a 100,0</p> <p>Altura: 188,0 a 190,0</p> <p>NOTA: A tábua única deveria ser o modelo padrão, mas existem várias com adições (v. campo seguinte)</p>		9	<p>Casos: Manuel de Sousa Coutinho, Matias de Albuquerque, D. Francisco da Gama, André Furtado de Mendonça, Fernão de Albuquerque, D. F. Luís Brito de Menezes, D. Miguel de Noronha, Pedro da Silva, António Telles de Menezes</p> <ul style="list-style-type: none"> - Madeira local; - No geral, suporte e camada pictórica estabilizados e em bom estado de conservação; - Várias camadas de repintes integrais; - Rebaixos regulares.
<p>Tipologia 4D</p> <p>N.º de tábuas: prancha única + tábuas estreitas (adições)</p> <p>Largura das tábuas maiores: 92,5 a 97,5</p> <p>Largura das tábuas menores: 4,0 a 6,50</p> <p>Altura: 182,0 a 186,0 cm (inferior à média)</p>		6	<p>Casos: Aires de Saldanha, D. Martim Afonso de Castro, Frei Aleixo de Menezes, Rui Lourenço de Távora, D. João Coutinho, D. Francisco da Gama (2.ª vez)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Madeira local; - Estado de conservação variável ao nível do suporte e policromia; - Várias camadas de repintes integrais; - Rebaixos regulares, exceto nas adições; - Existem 2 casos com tábuas no topo. <p>NOTA: A maioria destes casos seriam de tábua única e foram colocadas adições em intervenção posterior</p>

Nos três casos, observamos correspondência com a reprodução de Resende e os já referidos modelos da corte ibérica (Figs. 66-67). Relativamente aos fundos, no caso de *D. Francisco de Mascarenhas* (Fig. 66a), observamos um fundo colorido castanho e avermelhado, ainda com as inscrições originais (em ocre na zona superior e, em preto com apontamento dourados na inferior). Mantem-se da série anterior elementos como o escudo de armas decorado com elmo e paquife e a mesa coberta com toalha e elmo. O traje (com meia armadura decorada e escarcela) e pose de poder (segurando o bastão e a espada) copiam a iconografia de Filipe I de Portugal, exceto o chapéu, que já estava em desuso. Já o ferragoulo, nesses retratos de corte ibérica, surge somente associado a peças como a coura ou o gibão, e já não com a meia armadura (Figs. 66-67), como se manteve na galeria. Note-se a diferença entre a cor do traje da reprodução, e a do retrato visível, que iremos analisar no capítulo seguinte.



(esq.) **Figura 66a**_Retrato de D. Francisco de Mascarenhas, MNAA. Créditos: HERCULES, LJF (DGPC); (centro) **Figura 66b**_Reprodução do mesmo retrato por Resende. Créditos: British Library; (dir.) **Figura 67**_Retrato de Filipe II de Espanha, Anónimo, Sd, Créditos: MuseodelPrado.

Quanto ao retrato de *Matias de Albuquerque* (Figs. 68 a-c), cuja radiografia revelou uma camada primitiva praticamente intacta, é ilustrativo que esta série acompanhou a evolução dos modelos da corte de Filipe I e II de Portugal produzidos até ao Conde de Linhares (já com modelo de Filipe III), com a meia-armadura profusamente decorada, constituída por couraça, com gorjal e escarcela, braçais e ombreira, como aquelas usadas pelo Rei da União Ibérica (Fig. 70). A gola de canudos, a insígnia ao pescoço e a mesa com toalha e elmo também serão uma constante para esta série. Já o ferragoulo, como aquele usado por

D. Sebastião (Fig. 69), entra em desuso, para não esconder as luxuosas armaduras, não sendo mais representado, tal como o chapéu, sendo a moda o uso do cabelo curto (Bernis, 1990; Crespo, 2012), tal como observado a partir de D. Francisco da Gama (1597-1600).



(esq.) **Figura 68a**_Retrato de Matias Albuquerque, AMVG; (centro) **Figura 68b**_Radiografia do mesmo retrato. Créditos: HERCULES, LJF (DGPC); (dir) **Figura 68c**_Reprodução do mesmo retrato por Resende, 1646. Créditos: British Library;



(esq.) **Figura 69**_Retrato de D. Sebastião, Alonso Sánchez Coello, 1575, Créditos: KHM-Museumsverband; (centro) **Figura 70**_Retrato de Filipe III de Espanha, Pantoja de la Cruz, 1606, Créditos: Palacio Real de Madrid; (dir.) **Figura 71**_Pormenor da radiografia do retrato de Matias de Albuquerque, zona da armadura. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC

Relativamente ao fundo, não dispomos de informação, pois possui um repinte que absorve a radiação-X, mas identificaram-se vestígios de inscrições em redor da cabeça (Fig. 72), indiciando assim a existência de um outro fundo primitivo mais escuro (visível numa zona de lacuna) e, eventualmente, colorido.



Figura 72_Pormenor da radiografia do retrato de Matias Albuquerque, zona superior, AMVG. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC. Da inscrição subjacente, marcada a laranja, lê-se “MATIAS DALBOQVE_QVE VICE/REY DA INDIA”. Note-se também uma zona de lacuna com vestígios da policromia original subjacente.

Finalmente, a partir do retrato do Conde de Linhares, mais próximo da data da Restauração, observa-se a aproximação aos modelos de traje que irão ser adotados na galeria até cerca de 1665, que é aquele usado por Filipe III e por D. João IV (Figs. 73-75).



(esq.) **Figura 73a**_Retrato de D. Miguel de Noronha, AMVG. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC; (dir) **Figura 73b**_Reprodução do mesmo retrato por Resende, 1646. Créditos: British Library;

A meia armadura possui uma decoração mais sóbria (mas mantém elementos como a o saio de metal sob a escarcela) e o calção, largo e comprido até ao joelho, com apliques. A gola de canudos é substituída por uma gola lisa e, o cabelo, mais comprido. Mantém-se a mesa, agora com toalha adamascada, e a presença do elmo (que irá ser gradualmente substituído por chapéus). Com efeito, de acordo com Javier Pérez (2015) esta mudança coincide com a introdução, na corte de Filipe IV, de novas regulamentações em torno da representação de imagens sagradas (na sequência da Contra Reforma) e, por conseguinte, da figura real, que deveriam ser mais decorosas e austeras. Estes novos modelos passaram para a tela através de Diego Velasquez, pintor de corte de Filipe IV desde 1629, e foram rapidamente difundidos pela corte ibérica e, por conseguinte, para o Estado da Índia.



(esq.) **Figura 74**_Retrato de D. João IV, José de Avelar Ribeiro, 1643, Vila Viçosa. Créditos: Fundação Casa de Bragança. (dir) **Figura 75**_Retrato de D. Filipe IV, Diego Velasquez, 1631, National Gallery. Créditos: National Gallery

Relativamente ao fundo e inscrições, o retrato de D. Miguel de Noronha apresenta uma particularidade, uma inscrição que cobre o pano fundeiro. Esta inscrição foi descoberta durante a intervenção deste retrato na OBPA, após a qual foi coberta com uma camada ocre e texturada, semelhante àquela aplicada em Lopo Soares de Albergaria. Os poucos

vestígios capturados por RIV não permitem reconstituir o texto¹³⁷, pelo que não dispomos ainda de informação se será a camada original, ou uma adição posterior evocativa dos feitos do Conde de Linhares, eventualmente retirada do já referido *Catálogo dos Vice-Reis*¹³⁸ (1604-1837).



(esq.) **Figura 76a**_Retrato de D. Miguel de Noronha, durante o processo de eliminação de repintes na OBPA, 1954-56, Créditos: AIJF/DGPC. (centro) **Figura 76b**_RIV da zona superior do mesmo retrato, com pormenor da zona do escudo de armas. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC. Note-se que a inscrição detetada em 1953 ainda existe sob o repinte da OBPA, mas apresenta muitas falhas, não sendo possível decifrar o texto com rigor.

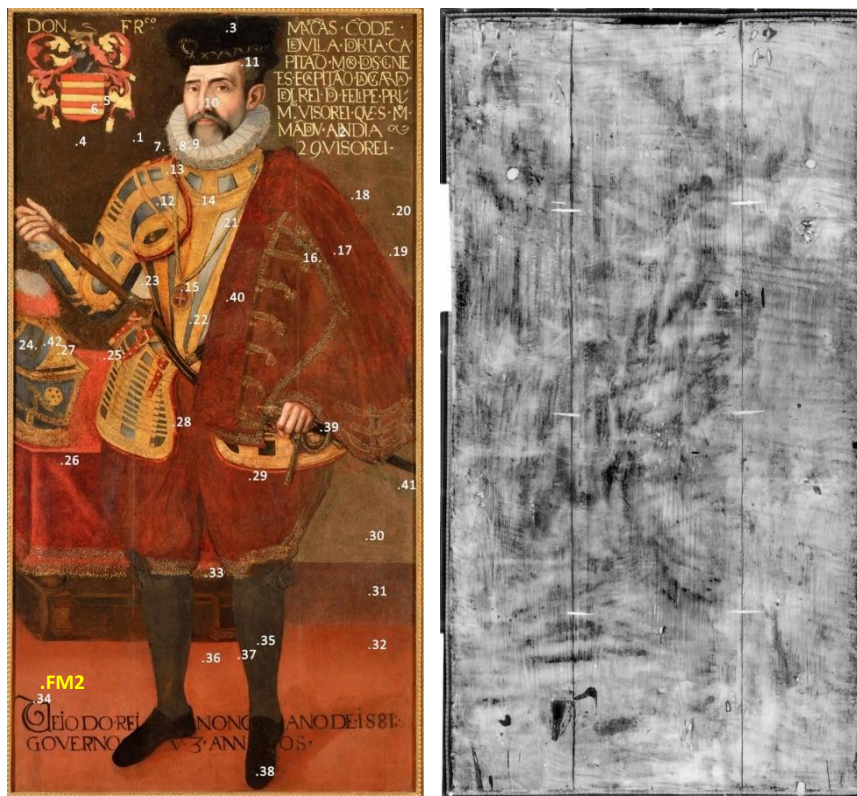
9.4.3 Caracterização elementar

Com base no estudo realizado a estes três retratos, observamos que há continuidade na utilização de pigmentos como o branco de chumbo (Pb), o vermelhão (Hg+S), o amarelo de chumbo e estanho (Pb+Sn), bem como de outros à base de Cobre (Cu), como o *verdigris* ou a malaquite, e a continuidade do uso do ouro (Au) em folha metálica. Constituem novidades, a partir desta série, o uso de azul esmalte (Co) nas camadas primitivas, bem como a utilização de branco de chumbo na preparação, uma situação apenas identificável no retrato de D. Francisco Mascarenhas, que não percebemos se ocorreu por acaso, ou intencionalmente, por opção técnica, mas que consideramos pertinente registar para comparação com futuros casos de estudo.

Com efeito, o resultado da radiografia revelou um efeito inesperado (Fig. 77b; Anexo I.II.XII). A figura surgiu muito apagada no meio de um fundo muito claro, que sugeria uma elevada concentração de um elemento metálico, o que não sucedia, como já observado, para os outros retratos do MNAA, para os quais foram utilizados os mesmos parâmetros (Reis, 2014), e também não se veio a verificar nos casos do AMVG.

¹³⁷ Agradecemos a Anthony Disney, historiador especialista no Conde de Linhares, a disponibilidade e tentativa de decifrar os conteúdos da inscrição.

¹³⁸ Consultar nota de rodapé 129



(esq.) **Figura 77a**_Retrato de D. Francisco de Mascarenhas, MNAA, c. 1584. Com zonas de análise por EDXRF e marcação do ponto de recolha de micro-amostra FM2 (em amarelo). (dir.) **Figura 77b**_ Radiografia do mesmo retrato. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

Foi então realizada análise elementar *in-situ* por EDXRF, em 43 pontos da pintura e o resultado corroborou a elevada presença do elemento chumbo (Pb), generalizada a toda a pintura (Graf. 9), sugerindo que, para além da camada pictórica, deveria estar presente também na camada preparatória, o que não era tão comum, como observámos até então, sendo as preparações maioritariamente constituídas por calcite e com menor concentração de chumbo.

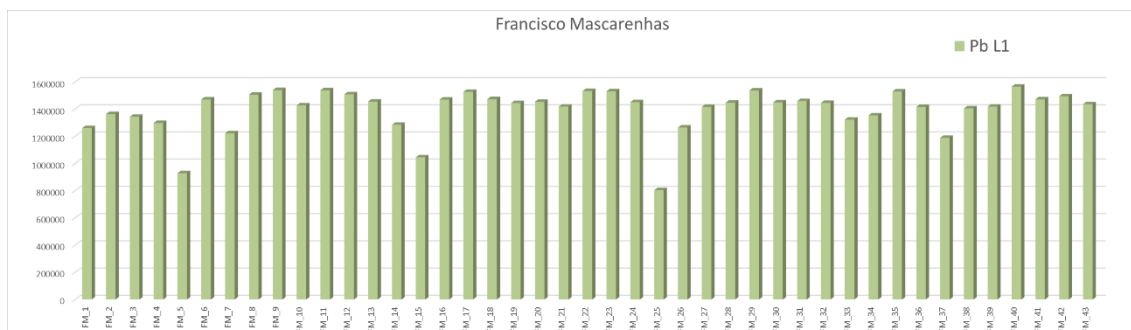
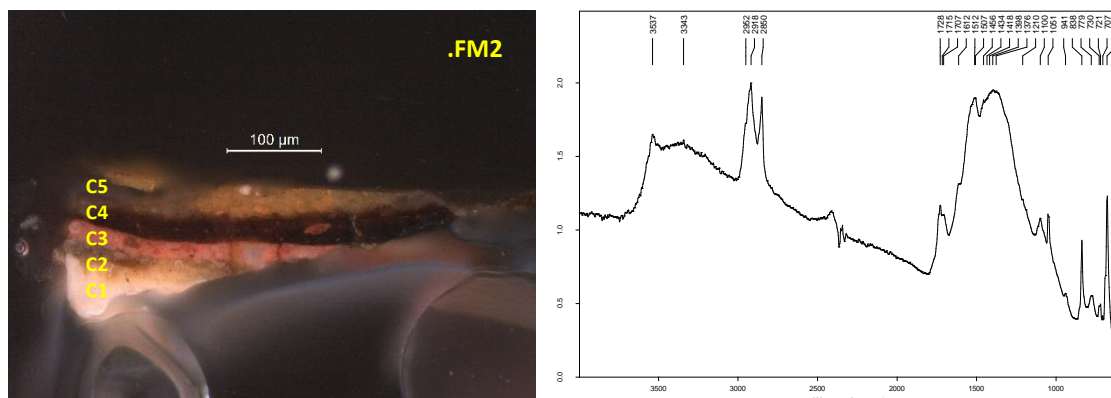


Gráfico 9_Reporte do elemento Chumbo no retrato de D. Francisco de Mascarenhas por EDXRF, comprovando a elevada concentração deste elemento em todo o retrato. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.



(esq.) **Figura 78**_ Amostra FM2, do canto inferior direito do retrato de D. Francisco de Mascarenhas (Fig.77a), com a indicação das 5 camadas identificadas no corte estratigráfico. (dir.) **Gráfico 10**_Análise por μ -FTIR da camada C1. A análise reportou que a camada C1, da preparação, era constituída por cerussite e hidrocerussite, comprovando-se a presença de branco de chumbo nesta camada. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

Tabela VIII_Resultado da análise por μ -FTIR da micro-amostra FM2. Retrato de D. Francisco de Mascarenhas, MNAA	
C5. castanha clara com verniz	Caulinite + Cerussite + Calcite + Óleo (envelhecido) + carboxilatos de chumbo
C4. castanha escura	Caulinite + Cerussite + Hidrocerussite + Calcite + Óleo (envelhecido) + carboxilatos de chumbo + oxalatos de cálcio
C3. vermelha	Cerussite + Hidrocerussite + Calcite + Óleo (envelhecido) + carboxilatos de chumbo
C2. preta	Carvão animal + Caulinite + Calcite + Óleo (envelhecido) + Proteína + oxalatos de cálcio
C1. preparação branca	Cerussite + Hidrocerussite + Cera + Óleo + carboxilatos de chumbo

Com base no estudo laboratorial de micro-amstras recolhidas desta pintura, como o caso de FM2 (Figs. 77-78), foi identificado por microscopia ótica e por μ -FTIR (Gráf. 10; Tabela VIII) que a camada C1, correspondente com a preparação, era maioritariamente constituída por branco de chumbo, sem a presença evidente de calcite. Contudo, note-se na Tabela VIII a presença de branco de chumbo, e também de calcite, nas camadas pictóricas (o que era expectável). Terá havido um erro técnico na execução da camada preparatória, confundindo-se as cargas? Haverá outros casos semelhantes?

Foi também curioso verificar a presença de carvão animal na camada C2, sob a policromia vermelha do fundo, sugerindo o seu uso para a realização do desenho prévio das letras e, eventualmente, do desenho subjacente.

Relativamente à questão da introdução do cobalto na paleta cromática, surgiu durante comparação dos resultados da análise por EDXRF das zonas em tom vermelho, onde foi verificado que o elemento mercúrio (Hg), que esperávamos encontrar também no traje, apenas surge na toalha da mesa, no escudo de armas e, residualmente, na carnação,

sugerindo a utilização de outro pigmento, que não o vermelhão, para o traje (Fig. 79 e Graf.11). Curiosamente, o elemento dominante na zona do traje era o cobalto (Co), incluindo na zona do ombro esquerdo, que fora tapada com o mesmo tom do fundo, mas da qual ainda se percebia o contorno (Fig. 79 e Graf.12-13).



Figura 79_ Retrato de D. Francisco de Mascarenhas, com marcação das zonas de análise por EDXRF e onde foi reportado o elemento Hg (a vermelho) e o elemento Co (a azul). A amarelo é a zona de recolha da amostra FM3. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.



Gráfico 11_Reporte de Hg no retrato de FM por EDXRF. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

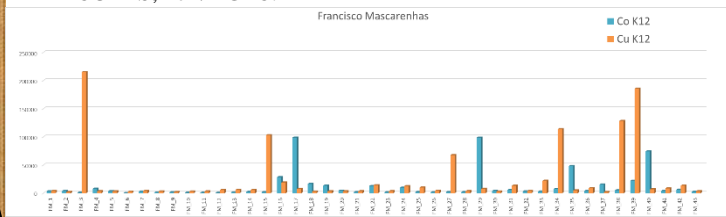


Gráfico 12_Reporte de Co e Cu no retrato de FM por EDXRF. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

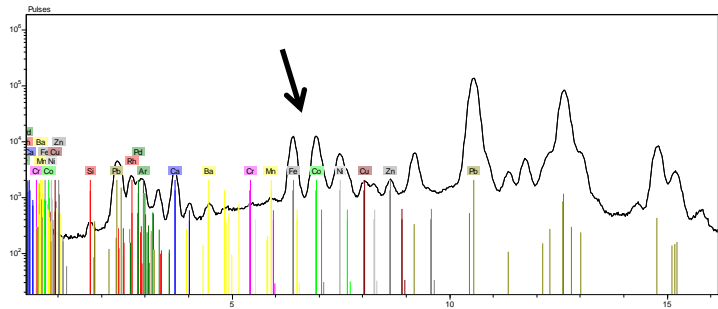


Gráfico 13_Espectro do reporte elemental do ponto de análise EDXRF n.º 17, assinalando o pico do Cobalto. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

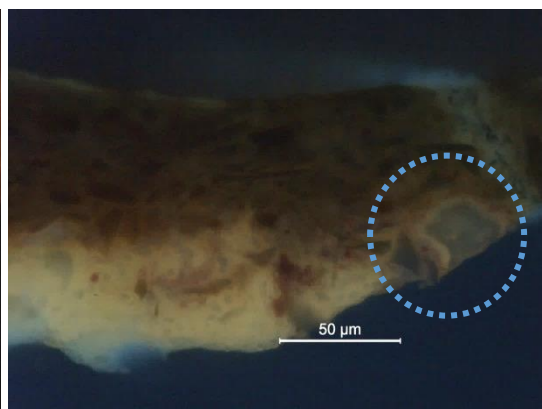
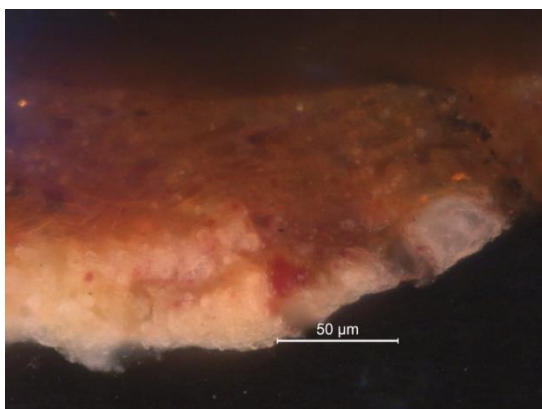


Figura 80a-b. Microscopia ótica do corte estratigráfico da amostra FM3 (ver localização na Fig.79) em luz visível e UV. O círculo identifica o grão do pigmento azul esmalte descolorado, sob a policromia vermelha e o vestígio de uma camada arroxeadada. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

Com o objetivo de solucionar esta questão associada à técnica pictórica, foi analisada uma amostra recolhida da zona do traje (FM3; Fig. 79 e 80a-b), que permitiu identificar, por Microscopia ótica o grão do pigmento azul esmalte, utilizado, por norma no século XVI, para obter tons azul-violeta ou misturado com outros pigmentos, como a azurite, para efeitos específicos em zonas azuis (Melo, 2012; Valadas, 2015). Identificando-se a presença de cobre (elemento associado à azurite) apenas nas zonas de tons pretos e não no traje (Gráf.12), qual seria o motivo da presença do esmalte?

Comparando estes resultados com a reprodução de Resende do retrato de D. Francisco de Mascarenhas e observámos que o traje se encontra representado com cor púrpura¹³⁹ (Fig. 66b; Anexo I.II.XX), sugerindo assim que essa seria a cor original, mas que fora repintada de vermelho. Com efeito, é conhecido o efeito de descoloração deste pigmento, devido à instabilidade dos vidros de potássio, que vão reagindo ao longo do tempo com os ácidos gordos do óleo, criando um tom acinzentado de fora para dentro (Palet i Casas, 2002) ou com formação de crostas castanhas (Melo, 2012).

O aspeto cinzento e pasmado que terá ocorrido no traje original poderá ter estado, na nossa opinião, no aproveitamento deste retrato para a composição de Lopo Soares de Albergaria, aquando do momento em que este último é utilizado para composição de Albuquerque. Eventualmente, após o processo de eliminação de repintes realizada durante o processo de restauro na OBPA, a leitura desta camada não seria evidente,

¹³⁹ De acordo com Rena Veropoulidou (2012), o tingimento da cor púrpura (púrpura de Tiro) foi um processo desenvolvido inicialmente pelos Fenícios (séc. XIV a.C.), expandindo-se a sua produção e troca desde a costa Sírio-Palestiniana até ao mar mediterrâneo. O processo de manufatura era complexo e dispendioso, dado que a tinta era extraída da secreção de um molusco marinho, o *Murex*. A raridade e beleza destes têxteis cedo ficou associada a um elevado estatuto social nas civilizações Grega e Romana, cujo império chegou a deter o monopólio deste produto. A partir da época Bizantina, o seu uso era exclusivamente real e imperial. A produção do *púrpura de Tiro* entra em declínio após a queda de Constantinopla (1453), sendo substituído pelo carmim obtido do inseto Cochonilha, contudo ficou sempre associado à realeza e elevado estatuto social (Bridgeman, 1987). O uso da cor púrpura nos trajes da galeria (nomeadamente no ferragoulo e nos calções) surge, de acordo com a reprodução de Resende, em apenas quatro personagens, comuns ao reinado de Filipe I de Portugal (1580-1598): D. Luís de Ataíde (2.^a vez), em tom mais claro e rosado; em Fernão Teles de Menezes e D. Manuel Coutinho (neste, também na toalha da mesa), em tom intermédio, entre o rosa e o violeta, e em D. Francisco de Mascarenhas, o primeiro nomeado por Filipe I, com o tom mais escuro. Surge também na toalha da mesa do seu sucessor, D. Duarte de Menezes. Não sendo já tão comum a produção deste tingimento nesta época, apenas sintetizado em séculos posteriores, questionamos se as personagens terão tido acesso a têxteis tingidos através de outros processos e corantes, ou, porventura, o uso destas cores surge apenas na paleta, numa alusão iconográfica ao leão púrpura de Filipe I de Portugal, que foi incluído no escudo da União Ibérica a partir de D. Luís de Ataíde, em 1580. São questões a estudar futuramente.

optando-se por uma reintegração aproximada ao tom vermelho-escuro, que observamos atualmente, com cádmio na composição (Fig. 81; Gráf. 14), que associamos a vermelho de cádmio, um pigmento que surgiu apenas em inícios do século XX (Cruz, 2004).



Figura 81_Pormenor do traje de D. Francisco de Mascarenhas, MNAA. Note-se o vestígio de uma camada acinzentada e com efeito de crostas Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

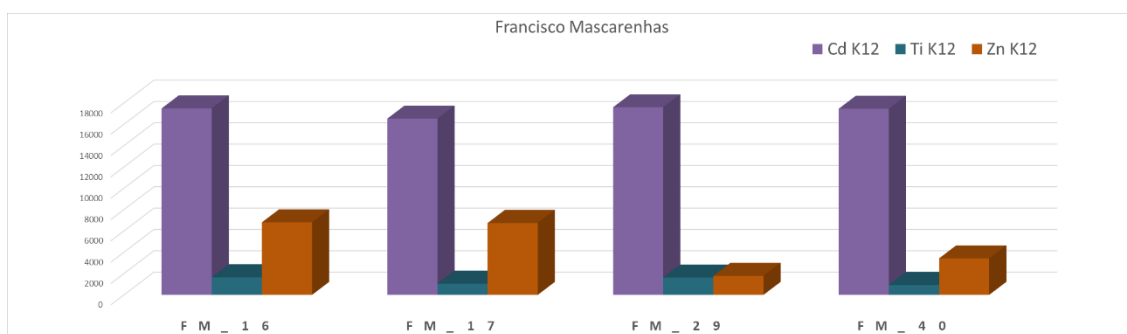
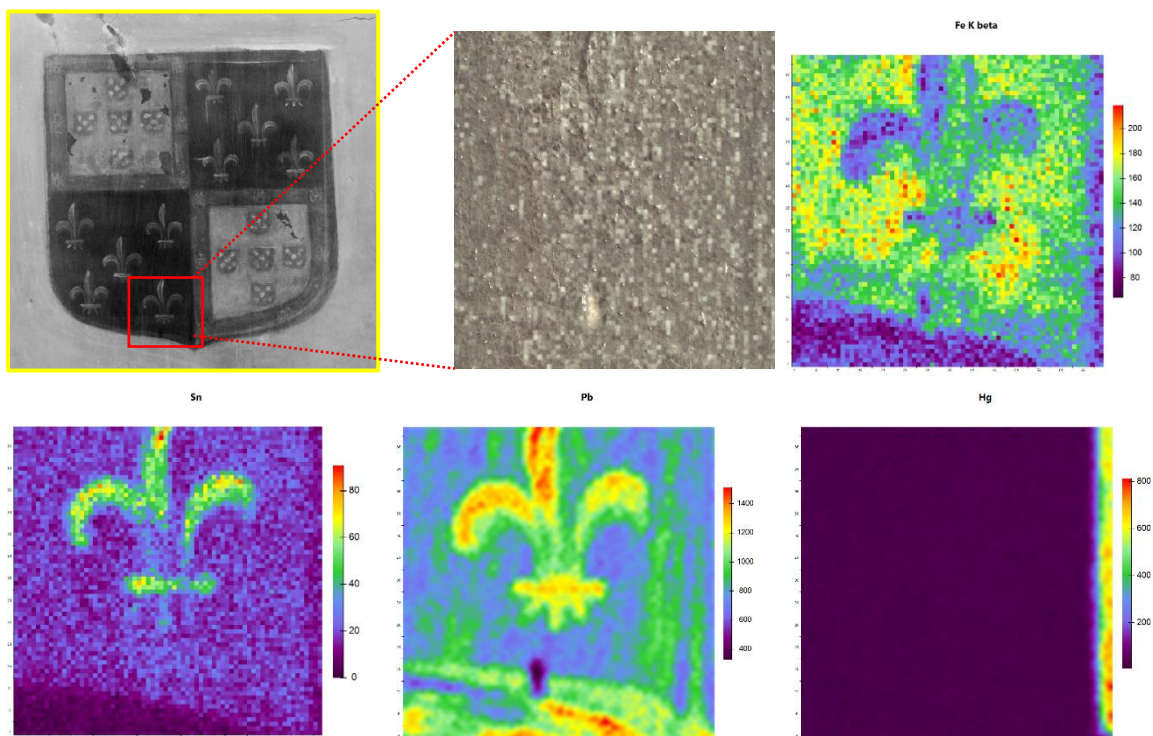
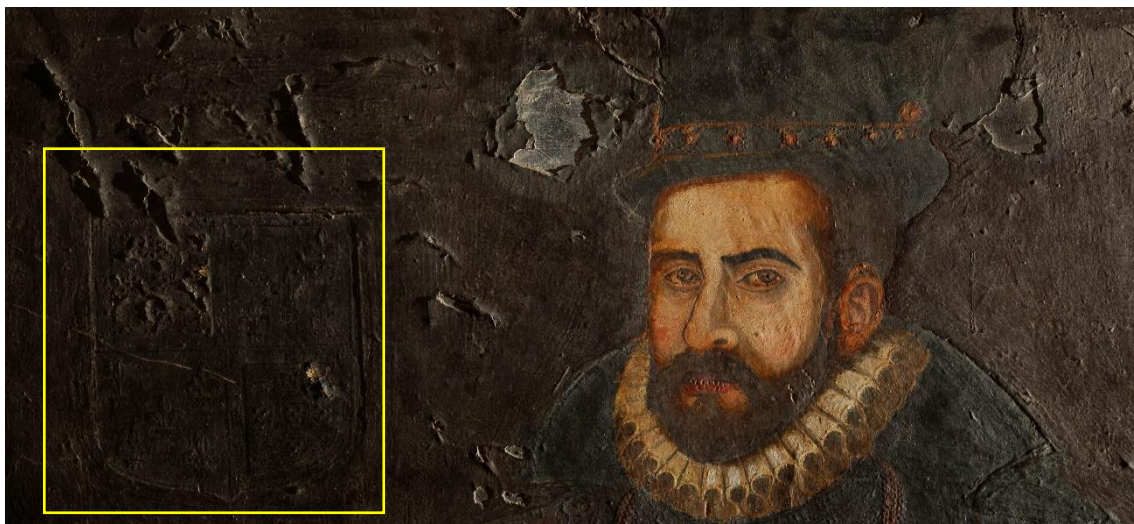


Gráfico 14_Reporte dos elementos cádmio (Cd), Titânio (Ti) e Zinco (Zn) identificados por EDXRF na zona do traje vermelho do retrato de D. Francisco de Mascarenhas, MNAA (pontos FM16, FM17, FM29 e FM40 indicados na Fig.79). Note-se a predominância do elemento Cádmio. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

Quanto ao estudo elementar do retrato de Matias de Albuquerque, a sobreposição de duas camadas integrais sobre a pintura primitiva não permite a obtenção de conclusões relativamente à sua composição, mas apenas de zonas específicas, nomeadamente do escudo de armas (Fig.82- 83).



(sup.) **Figura 82a**_Pormenor do retrato de Matias de Albuquerque (c. 1597), AMVG, em Luz rasante, observando-se a marcação do escudo de armas subjacente. **Figura 82b**_Pormenor da radiografia da mesma zona, observando-se o escudo de armas completo. (inf.) **Figura 83**_Análise elementar por mapeamento 2D de EDXRF no 3.º quartel do escudo de armas. Reporte de elementos Fe, Sn, Pb e Hg. A presença de Ferro no fundo, sugere a utilização de um ocre vermelho no fundo. A análise sugere o uso de branco de chumbo na flor -de-lis, com apontamentos de amarelo de chumbo e estanho. Identifica-se uma linha de mercúrio que corresponde à bordadura do 4.º, onde terá sido utilizado vermelhão, e não o ocre vermelho. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC

Com efeito, de acordo com os resultados da análise elementar do escudo, reconhecemos elementos que já vinham sendo utilizados das séries anteriores, como o chumbo, o estanho e o mercúrio, sendo utilizado neste caso, em paralelo, zonas vermelhas com pigmento vermelhão, mas também com ocre vermelho, de acordo com o reporte analítico.

Relativamente ao retrato de D. Miguel de Noronha, o estudo elementar contribuiu para identificar outro processo de alteração de um pigmento verde.



(esq.) **Figura 84a**_Retrato de D. Miguel de Noronha, AMVG, Fotografia de Luz Visível. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC. (dir.) **Figura 84b**_Reprodução do mesmo retrato por Resende, 1646. Créditos: British Library.

Com efeito, na sequência do que fora detetado para o caso do retrato de D. Francisco de Mascarenhas, e de como a comparação entre as gravuras e os resultados analíticos desvendaram os motivos para a presença do pigmento azul esmalte, procurámos outros casos com a mesma problemática. No caso do retrato do Conde de Linhares, D. Miguel de Noronha, a reprodução de Resende (1646), ilustra um traje de cor verde azeitona, enquanto que, atualmente, o traje apresenta tonalidades cinza escuro (na sequência do restauro da OBPA), uma diferença que apontava para uma eventual degradação da mistura de pigmentos da policromia primitiva.

Apenas foi possível recorrer a três pontos de análise por EDXRF (Fig.85a, pontos MN4, MN7 e MN12 assinalados a verde) que acusaram a presença de Cobre (Cu), o que seria expectável para a composição da cor verde, com pigmentos como o *verdigris* ou a malaquite (Cruz, 2004). De acordo com António João Cruz (2004:27), o pigmento *verdigris* tem tendência a escurecer, como consequência da formação de sulfureto de cobre, de cor preta ou castanha, em consequência da reação com sulfureto de hidrogénio da atmosfera. Outro motivo apontado por Cruz, poderá ser a reação entre um pigmento

de cobre e outro pigmento com sulfuretos, como o vermelhão, sulfureto de mercúrio (HgS), também identificado em algumas zonas do traje e do fundo. Por este motivo, consideramos que terá sido usado o *verdigris* na zona do traje, que escureceu, mantendo-se esta tonalidade cinza escuro como tom base durante a intervenção da OBPA, distinguível por RIV (Fig. 85b).



(esq.) **Figura 85a**_ Retrato de D. Miguel de Noronha, AMVG, estado atual. Com marcação de pontos de análise EDXRF. Os círculos verdes indicam zonas com cobre, os círculos vermelhos, zonas com mercúrios e os círculos brancos, zonas com ouro. (dir.) **Figura 85b**_RIV do mesmo retrato, observando-se as zonas de intervenção mais recentes do traje em cinza claro. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC

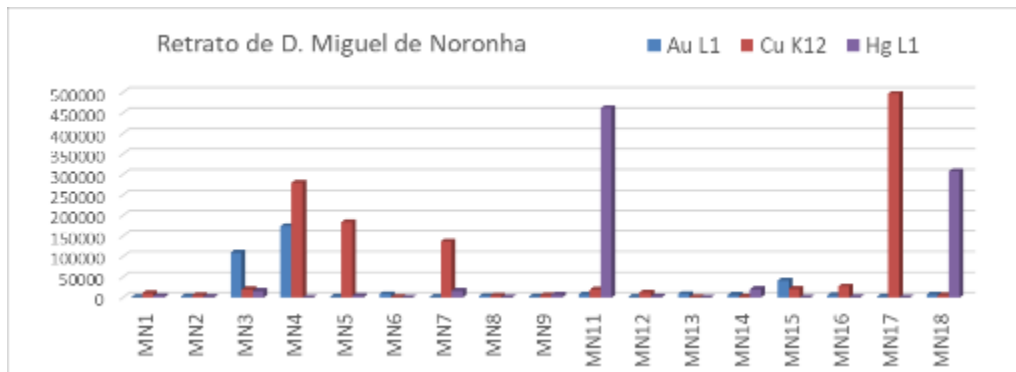


Gráfico 15_ Reporte da análise por EDXRF dos elementos cobre (Cu), ouro (Au) e mercúrio (Hg) no retrato de D. Miguel de Noronha, AMVG. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC

Relativamente a outros elementos desta composição, observámos que se mantém a utilização do ouro, em folha metálica, para zonas específicas como o escudo de armas e armaria (Fig. 85a, nos círculos brancos). Já o mercúrio, mantém-se em zonas como a carnção, o escudo de armas, mas também, pontualmente, associado a elementos metálicos do traje e na cobertura da mesa (Fig. 85a círculos vermelhos). Curiosamente, a identificação deste elemento no ponto MN9, sugere que a toalha da mesa deverá possuir a inclinação sugerida pela reprodução (Fig. 84b), e que ainda existirão, subjacentes, vestígios da mesma. A identificação de ferro nos fundos sem repintes de Gomes da Costa sugere, que, nesta série, os fundos seriam eventualmente coloridos, provavelmente com um tom avermelhado, como identificado em D. Francisco de Mascarenhas, e que teve eco em retratos posteriores, como o de Pedro de Lencastre (atrb. 1662) ou João Nunes da Cunha (atrib. 1668), ambos com vestígios de fundo coloridos nesse tom (Figs. 86-87).



Figuras 86 e 87_Retratos de Pedro Lencastre e de João Nunes da Cunha, AMVG. Créditos: David Teves Reis, 2019. Notem-se os vestígios de um fundo avermelhado.

Assim, de acordo com a investigação em curso, esta série Filipina foi marcada pela manutenção de elementos iconográficos, estilísticos e técnicos introduzidos por Fernão

Teles de Menezes, em 1581, bem como do acompanhamento (ou adaptação) do estilo do retrato de corte do soberano da União Ibérica, e dos modelos do seu pintor de corte, Diego Velásquez.

O facto de as reproduções de Resende (1646) terminarem no Conde de Linhares, não nos permite ter suporte de comparação de dados numa base documental, tão fiável como aquela, para os retratos seguintes, quer em termos de modelos formais, como de paleta cromática. Contudo, a partir de meados do século XVII, os repintes integrais das figuras deixam de ser uma constante, tendo chegado até nós alguns exemplares com poucas intervenções (como o caso de Pedro Lencastre, Fig. 86) que nos permitem trazer novos dados acerca das intervenções realizadas nos séculos seguintes. Contudo, ainda não possuímos dados científicos conclusivos para a caracterização dos retratos posteriores a D. Miguel de Noronha, sendo, por esse motivo, os capítulos seguintes, por esse motivo, dedicados apenas à interpretação das intervenções, e não das camadas originais.

9.5 As intervenções do século XVIII: O fundo ocre e as trocas de retratos?

Desde o início desta investigação, ficámos intrigados com o fundo dos retratos após o restauro da OBPA. Porque é que Francisco de Almeida e Diogo Lopes Sequeira possuíam um fundo adamascado vermelho e os restantes um fundo ocre? De onde teria vindo essa informação? Seria essa a cor dos fundos originais das séries seguintes?

Com o desenrolar do estudo, percebemos que os casos de Lopo Soares de Albergaria e de Vasco da Gama, apesar de associados à primeira série, são de execução posterior, o que justificava não possuírem o mesmo fundo vermelho adamascado da primeira série. O caso de D. João de Castro, por ser o encomendante, também não teria de ser igual aos seus antecessores, terá tido um fundo dourado que inspirou os restantes? Já os casos de D. Francisco de Mascarenhas e de D. Miguel de Noronha, do período da União Ibérica, possuem, como vimos, fundos distintos, o primeiro de tom ocre vermelho e castanho e, o segundo, (sem informação conclusiva relativamente à cor), mas contento uma inscrição no pano fundeiro que foi coberta com um fundo de tom ocre, da autoria da OBPA, com o mesmo acabamento texturado que em Lopo Soares de Albergaria. De onde terão os restauradores recolhido essa referência de cor?

Observando os registos fotográficos da eliminação dos repintes pela OBPA (Figs. 88-89), bem como as radiografias dos retratos de Goa, constatámos a existência de um fundo intermédio, de tom claro, contendo um elemento metálico pesado na sua composição, que absorve a radiação X, não permitindo a perceção clara de informação subjacente, como as legendas e os fundos originais¹⁴⁰.

D. Miguel de Noronha possui esse fundo e o seu retrato é atribuível a 1635, pelo que a sua aplicação teria de ser posterior. Percebemos também que este elemento existe nos retratos anteriores a essa data, sendo por vezes perceptível a olho nu em algumas pinturas (Fig. 90), mas também nos posteriores, como observado no retrato de António Pais de Sande (atrib. 1681) (Fig.91).



Figuras 88 e 89 Retratos de D. Francisco de Almeida e de D. Francisco Mascarenhas, MNAA, durante o processo de eliminação de repintes, 1953-57. Créditos: IJF/DGPC. Note-se a camada intermédia de tom claro, que foi eliminada durante a intervenção da OBPA.

¹⁴⁰ Observámos esse fenómeno em Nuno da Cunha, Jorge Cabral, Fernão Teles de Menezes e Matias de Albuquerque, onde se distinguem letras de uma inscrição original subjacente junto à cabeça e também junto aos pés.

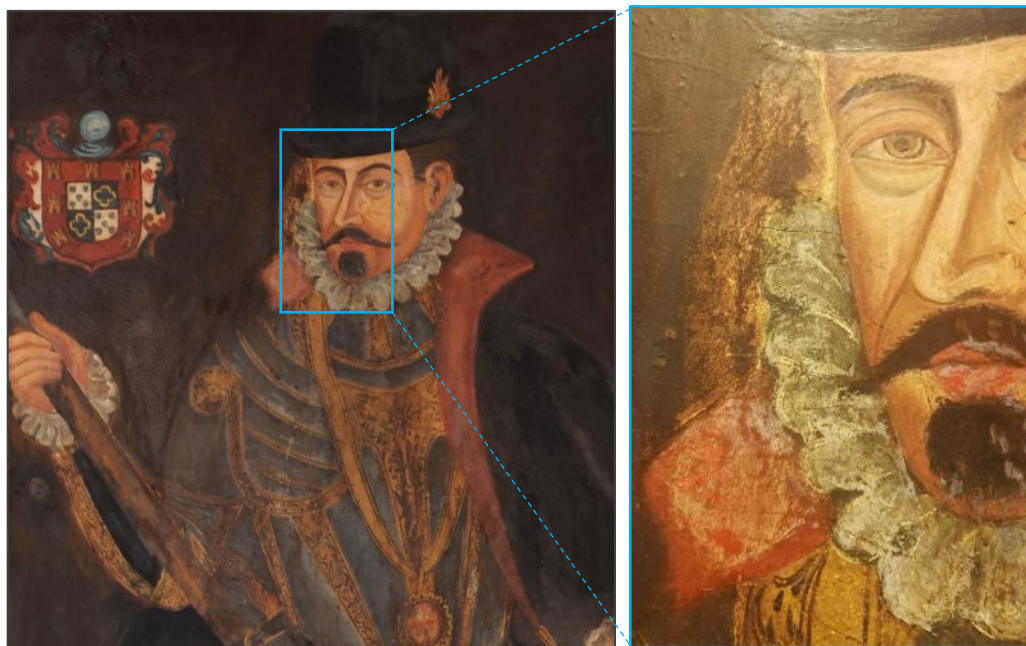


Figura 90_Pormenores do retrato de Manuel Coutinho, (atrib. 1591) AMVG. Créditos: David Teves Reis, 2019. Notem-se os vestígios de um fundo ocre no fundo, em redor do rosto.

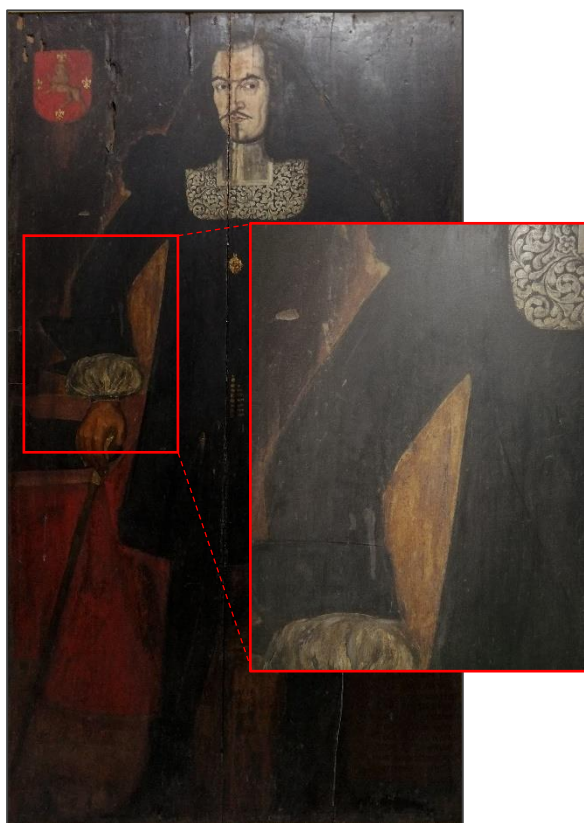


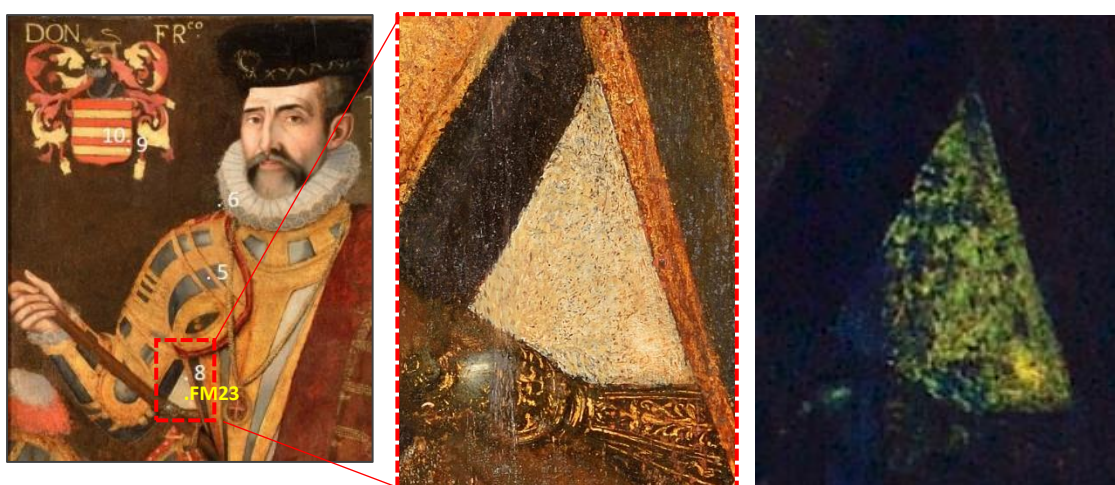
Figura 91_Retrato de António Pais de Sande, AMVG. Créditos: David Teves Reis, 2019. Note-se aos vestígios e um fundo colorido amarelado, bem como os vestígios de uma legenda na mesma cor, na zona inferior central.



Figura 92_Retrato de Vasco Coutinho, AMVG. Créditos: David Teves Reis, 2019. Note-se a introdução de elementos como as cortinas e o tapete ou pavimento geométrico.

Já nos retratos de inícios do século XVIII, este fundo ocre deixa de estar presente. Do que foi possível apurar nesta fase, o fundo original desta época é de tom esverdeado, com reposteiros em bordeaux, identificável apenas em retratos sem repintes no fundo como o de Vasco Coutinho (atrb.1702) (Fig. 92), do seu sucessor, Caetano de Melo e Castro e ainda no do Conde da Ericeira (três retratos depois), atribuído a 1720¹⁴¹.

Intencionalmente, ou não, após o processo de eliminação dos repintes do retrato de D. Francisco de Mascarenhas, pela OBPA, foi mantido um pequeno vestígio dessa mesma camada, que tivemos a oportunidade de analisar em laboratório (Fig. 93).



(esq.) **Figura 93a**_Retrato de D. Francisco de Mascarenhas, c. 1584, MNAA, zona superior, com marcação das zonas de recolha de micro-amostras (ponto 8) e de análise por EDXRF (FM23). (dir.) **Figura 93b**_Pormenor de vestígio de camada intermédia de tom claro, em Luz Visível e FUV, onde as zonas escuras são indicativas de integrações mais recentes. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC

Através da observação aproximada da zona em estudo, identificámos o que seriam pequenos pontos pretos das camadas de repinte que foram removidas (do século XIX), mas também materiais de integração mais recentes (como o cádmio e o zinco), cuja localização fora possibilitada pela exposição da superfície à FUV. Através da análise por EDXR (ponto FM23), foi reportada a presença de elementos que associámos aos vários vestígios presentes (Gráfico 16), não ficando claro qual seria a composição da camada ocre. Por esse motivo, recorreu-se à recolha de uma micro amostra para confirmar a localização deste estrato relativamente à camada original, bem como para permitir a sua caracterização elementar.

¹⁴¹ Nestes casos, o mesmo fundo castanho de Gomes da Costa não permite observar se houve continuidade no fundo esverdeado.

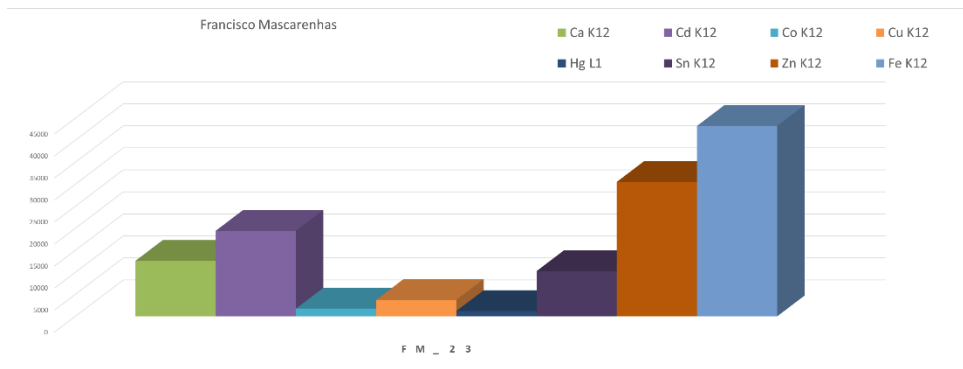


Gráfico 16_ Reporte de análise por EDXRF no ponto FM23. Não se incluiu o elemento Chumbo (Pb), pois a elevada concentração não permite a quantificação dos restantes elementos, mas encontra-se representado no Gráfico 9. De acordo com a análise, identificámos elementos associados às camadas subjacentes, como o Cobre, o Estanho, o Cobalto, o Cálcio, o Mercúrio e o Ferro, mas também elementos associados à intervenção da OBPA, como o Zinco e o Cádmiio. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC

Com efeito, através de observação por M.O., ficou claro que esta camada intermédia estava localizada imediatamente sobre a policromia original (Figs. 94) e, através de análise por SEM-EDS (Fig. 95; Gráfico 17) percebemos que é constituída por elementos como o Chumbo, o Ferro e o Cálcio (com presença de Alumínio e Magnésio), sugerindo a utilização de uma camada de preparação com calcite e branco de chumbo, ao qual se adicionaram ocres amarelos. A presença de chumbo justifica a absorção da radiação X nos retratos examinados, não permitindo observar, através dos parâmetros utilizados, o fundo original subjacente.

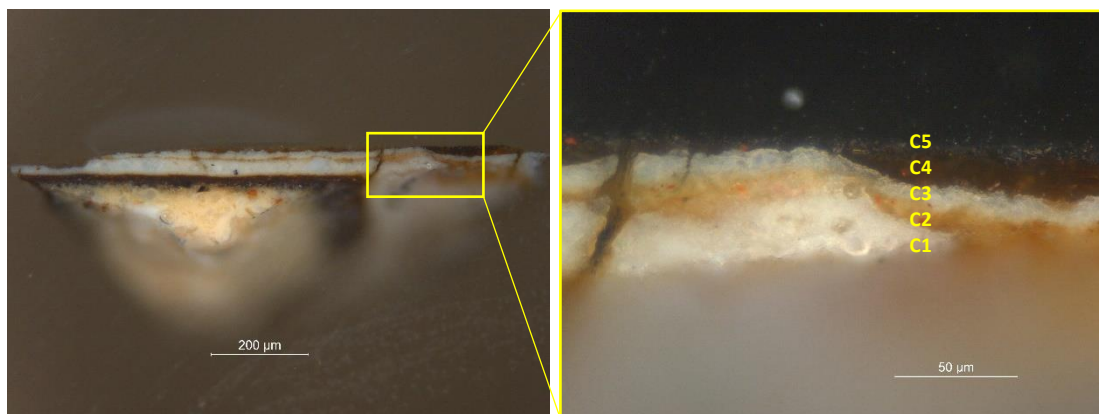


Figura 94a-b_ Amostra FM8 em M.O., com destaque para o estrato que associamos à camada intermédia clara aplicada no século XVIII. Verifica-se na estratigrafia completa (à esq.) a presença de uma camada de preparação e de policromia correspondentes ao reportado nas amostras FM2 e FM3 (exceto a ausência da policromia vermelha, por ser uma zona de fundo mais escuro e acastanhado), sobre a qual assentam duas camadas brancas (C1 e C3), divididas por uma camada alaranjada (C2) e, sobre estas, uma camada orgânica (C4), eventualmente um verniz, e uma camada de policromia preta (C5), eventualmente o vestígio de um repinte. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC

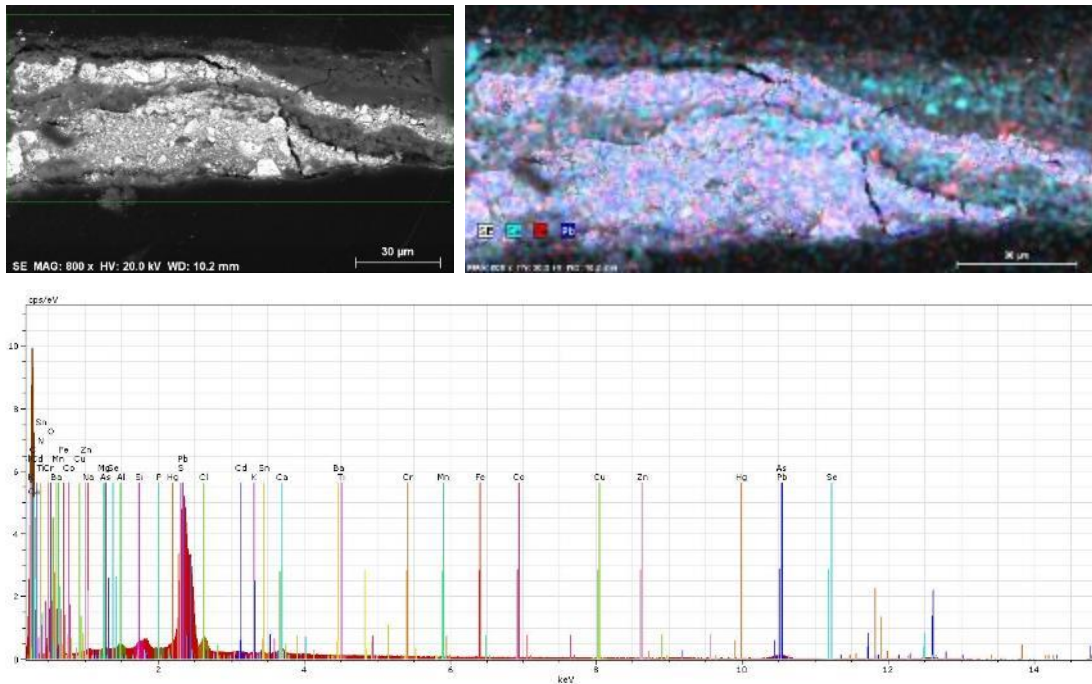


Figura 95 a-b e gráfico 17. Análise SEM-EDS e respetivo espetro da amostra FM8, estrato superior (C1 a C5 da Fig.). A análise indica que as camadas brancas C1 e C3 contém Cálcio (Ca) e Chumbo (Pb) e que a camada colorida C2 contém Ca, Pb e Ferro (Fe). Analisando o espetro, nomeadamente a presença de Alumínio (Al) e Magnésio (Mg), sugere que a camada intermédia em estudo é à base de calcite e branco de chumbo, com policromia feita com a mistura de branco de chumbo, calcite e óxido de Ferro (ocre). Créditos: HERCULES, LJF/DGPC

Procurámos então perceber em que momento terá sido aplicado este fundo, e qual o seu contexto, com base na fortuna histórica da coleção. Por comparação com as várias radiografias realizadas nos retratos de Goa (Figs. 96, 97; Anexo I.II), verificámos que, a esta camada intermédia (que todos possuem), encontra-se associada uma inscrição na zona inferior, que possui letras capitulares e uma caligrafia mais antiga que as sobrejacentes.

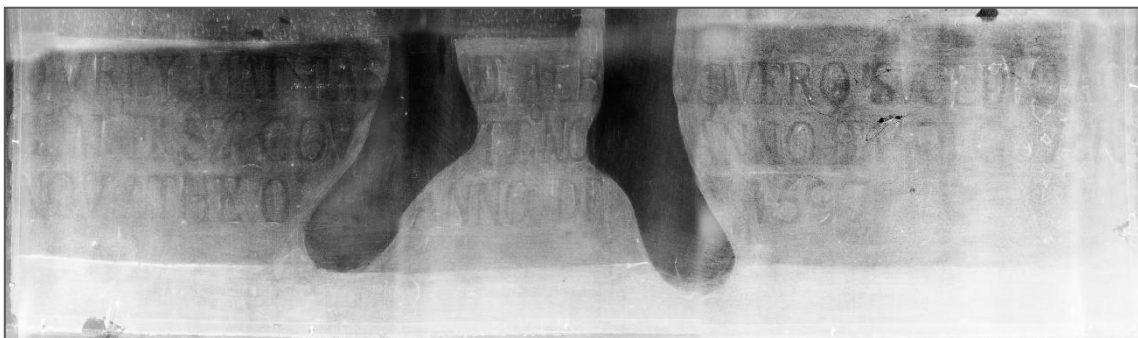
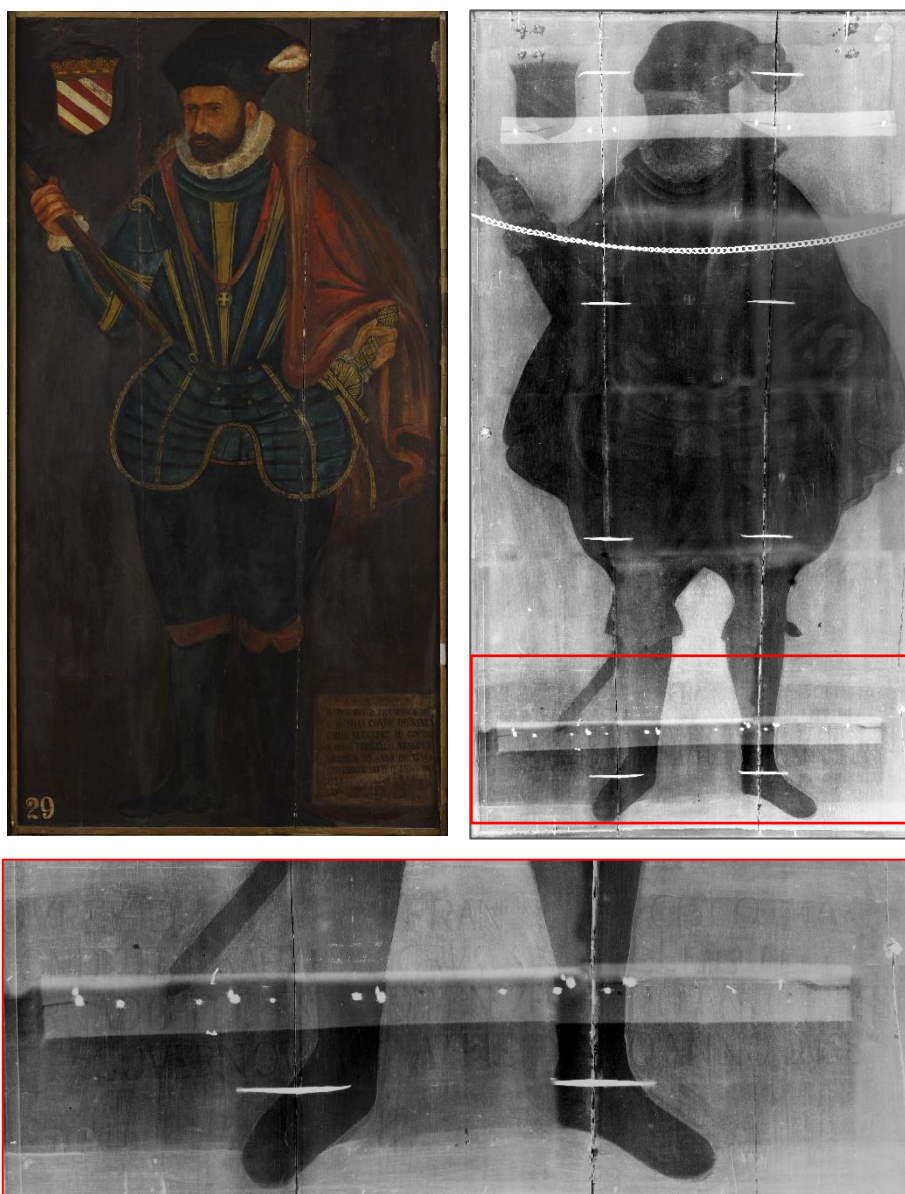


Figura 96 Retrato de Matias de Albuquerque, AMVG. Pormenor da inscrição inferior capturada por radiografia. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC

No caso do retrato de D. Francisco de Mascarenhas do AMVG (Fig. 97), que já sabemos ser uma versão tardia¹⁴², a imagem capturada pela radiografia sugere que esta camada de fundo em estudo é coincidente com a camada original deste retrato, colocando assim a execução desta pintura no mesmo momento de aplicação da camada ocre (e respetiva legenda) no fundo dos outros retratos.



(sup. esq.) **Figura 97a** Retrato de D. Francisco Mascarenhas, AMVG. (dir.) **Figura 97b** Radiografia do mesmo retrato. (inf) **Figura 97c** Pormenor da inscrição inferior Créditos: HERCULES, LJF/DGPC

¹⁴² Esta pintura não é coeva deste Vice-Rei, tendo sido realizada posteriormente, provavelmente para substituir o retrato original que fora aproveitado para a composição de Lopo Soares de Albergaria, cujo retrato original, por sua vez, fora utilizado para a figura de Albuquerque.

Assim, começámos a relacionar esta camada e esta legenda específica, apenas identificáveis pela radiografia, a uma campanha de intervenção generalizada aos retratos executados até ao terceiro quartel do século XVII. Contudo, não se limitou à nova figura de D. Francisco de Mascarenhas, pois verificámos uma grande semelhança entre este tipo de caligrafia e a inscrição superior colocada no retrato de Lopo Soares de Albergaria, colocada aquando da adaptação a Afonso de Albuquerque (Fig. 98). Será necessário um estudo paleográfico comparativo entre as caligrafias que comprove esta teoria, mas podemos supor, numa primeira análise a esta camada, que existe uma relação temporal e autoral entre este fundo ocre, as inscrições e as alterações realizadas na tríade Albuquerque-Albergaria-Mascarenhas e, por conseguinte, na dupla Albuquerque-Nuno Álvares Botelho.



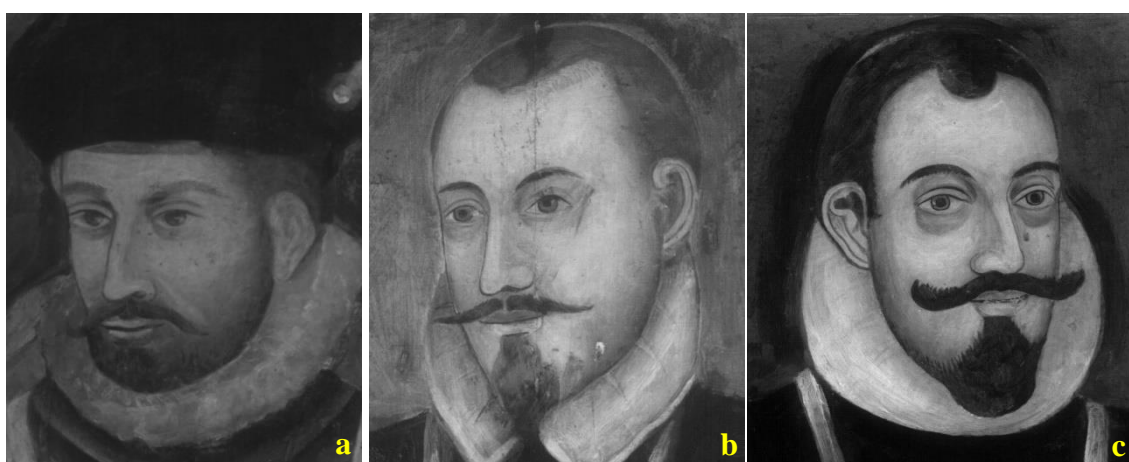
Figura 98 Retrato de Lopo Soares de Albergaria, identificado como Afonso de Albuquerque, MNAA. Pormenor da inscrição superior. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC

Com efeito, o retrato identificado como Nuno Álvares Botelho também possui este fundo e a inscrição, alusiva a este governador (e não de Albuquerque) (Fig. 99). Assim, numa primeira interpretação, poderemos atribuir a esta campanha a execução das versões tardias (e não tiradas *do natural*) dos retratos identificados como Afonso de Albuquerque, Lopo Soares de Albergaria, D. Francisco Mascarenhas, Nuno Álvares Botelho e de Nuno Lourenço da Cunha (companheiro de governo de Botelho), visto que estes dois últimos não estariam representados na galeria até então, como referido no capítulo 9.3.4. (Figs. 100 a-c).¹⁴³

¹⁴³ É curioso verificar que, em 1871, de acordo com o inventário de Teixeira de Aragão (1880), os retratos de Botelho e de Lourenço da Cunha estavam colocados na Quarta sala, enquanto que os retratos dos governantes dessa época estavam todos colocados na Terceira Sala, evidenciando serem uma adição posterior (Apêndice II.II).



Figura 99 Retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG. Pormenor da inscrição inferior capturada por radiografia. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC. A inscrição é relativa a Botelho e não a Albuquerque.



Figuras 100 a-c. Pormenores da RIV dos rostos dos retratos identificados como D. Francisco de Mascarenhas (a), Nuno Álvares Botelho (b) e Lourenço da Cunha (c), AMVG. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC. Atribuímos a execução destes retratos a uma campanha ocorrida no século XVIII. O retrato de Mascarenhas deverá ter sido copiado do original e os restantes terão sido inspirados em modelos filipinos.

A questão final estava ainda por resolver. Quando terão ocorrido estas modificações? Estando esta teoria correta, a presença do pigmento azul da Prússia na armadura de Albergaria coloca esta intervenção numa data a partir do segundo quartel do século XVIII (Cruz, 2004). Sabemos que terá sido anterior às intervenções do século XIX, pois esta camada intermédia (à exceção dos casos indicados) foi aplicada apenas no fundo da pintura, em redor das figuras e dos escudos de armas e sobre esta sucederam-se os repintes de 1825-39, bem como os de 1893. Revendo a fortuna histórica da coleção, no século XVIII existem alguns momentos em que esta campanha poderá ter tido lugar. O primeiro, relaciona-se com o início dos *despachos* oficiais a partir de Panelim, em 1720, com o conde da Ericeira (1717-1720) ou o seu sucessor, Francisco José de Sampaio e Castro (1720-1725), momento em que poderiam ter transferido a galeria do Palácio da Fortaleza

para Panelim. Curiosamente as inscrições nos retratos dos Vice-Reis João Saldanha da Gama (1725-33) e Luís Caetano de Almeida (1742-44), que aparentemente são as originais, são em tudo semelhante às que temos vindo a estudar (Figs. 101-102). As inscrições dos retratos anteriores já não são as primitivas, mas repintadas ao mesmo jeito, pelo que podemos supor que a caligrafia desta época é coeva com aquela utilizada nesta intervenção.



Figura 101 Retrato de João Saldanha da Gama, c. 1733, AMVG, com pormenor da inscrição inferior. Créditos: David Teves Reis, 2011; Cortesia ASI

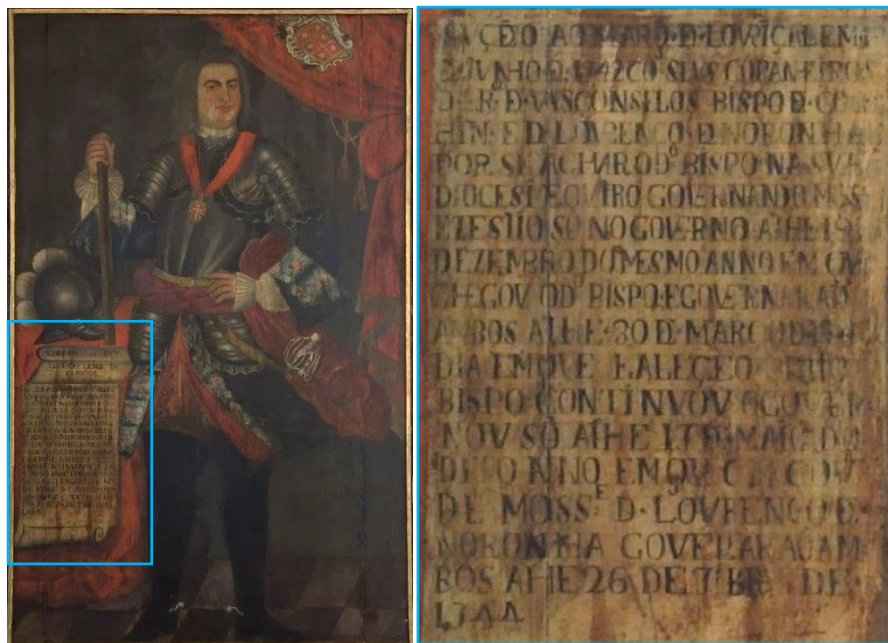


Figura 102 Retrato de Luís Caetano de Almeida, c. 1744, AMVG, com pormenor da inscrição inferior. Créditos: David Teves Reis, 2011; Cortesia ASI

Um segundo momento será a transferência da residência oficial de Panelim para Pangim, pelo Conde da Ega, em 1761, que, como vimos no capítulo anterior, terá realizado uma grande despesa com esta mudança, podendo haver alguma relação com uma renovação geral da galeria, mas para a qual não dispomos ainda de documentação. Um terceiro momento poderá ser no contexto do *Plano de revitalização da Velha Cidade*, gizado pelo Marquês de Pombal e protagonizado pelos governadores José Pedro da Câmara (1774-79) e Guilherme de Sousa Holstein (1779-1786), em cujos retratos ainda identificamos uma caligrafia semelhante, mas mais regular e, no caso de Holstein, uma transição entre as letras capitulares e cursivas (Figs. 103-104).



Figura 103 Retrato de José Pedro da Câmara, c. 1779, AMVG, com pormenor da inscrição inferior. Créditos: David Teves Reis, 2019; Cortesia ASI.



Figura 104 Retrato de Guilherme de Sousa Holstein, c. 1786, AMVG, com pormenor da inscrição inferior. Créditos: David Teves Reis, 2019; Cortesia ASI.

Não dispomos ainda de documentação, ou de outros dados científicos que apoiem a atribuição de uma data, mas poderemos situar esta campanha entre o segundo e o terceiro quartel do século XVIII. Recordando também o momento da dispensa do pintor oficial por volta de 1774, poderá ter sido esta intervenção uma última tarefa? Ainda encomendada por J.P. Câmara? Ou a tarefa de um outro pintor, que executará os próximos 3 retratos ¹⁴⁴ até o Conde do Rio Pardo (1816-1821)? Por coincidência, o Vice-Rei que ordena a demolição do Palácio da Fortaleza e, a partir do qual, tem início um hiato na produção dos retratos que irá durar até meados do século XIX. São questões que requerem um aprofundamento da investigação.

9.6 As Intervenções do século XIX

9.6.1 No Palácio de Pangim (1825-1839)

Como já verificado nos capítulos anteriores, sobre as camadas primitivas (e de renovação) atribuídas aos séculos XVI e XVII, foram sobrepostas outras duas camadas de policromia, aquela que vamos abordar neste capítulo, referente às intervenções de 1824 e 1839, e aquela realizada em 1893-94 por Manuel Gomes da Costa (que estudaremos no capítulo seguinte), cuja extensão (e espessura) dificulta, na maioria dos casos, a identificação e caracterização destas intervenções oitocentistas.

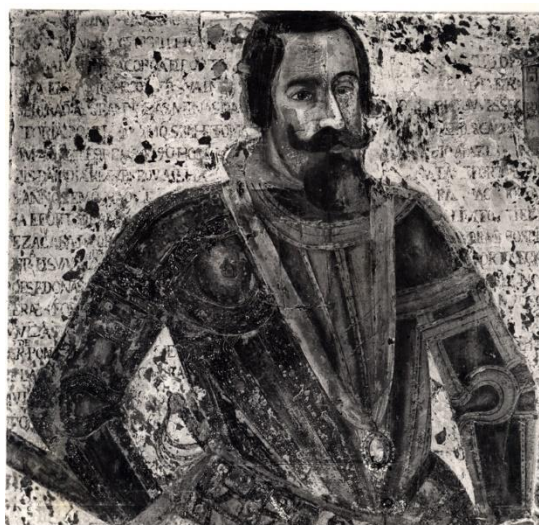
Com efeito, o nosso objetivo era o de tentar perceber o número de retratos intervencionados e distinguir (em termos formais e de caracterização elementar) as duas campanhas realizadas no Palácio de Pangim. Sem o estudo de toda a coleção não é possível apresentar resultados conclusivos, mas a informação que conseguimos recolher e processar constitui-se como um primeiro passo nesse sentido.

Como referido na Primeira parte, descobrimos provas documentais que atestam uma intervenção, em 1825, sobre os 47 retratos expostos na sala do dossel, seguida de uma intervenção, em 1839, dos restantes que estavam “apagados”, que deverá rondar as 20 pinturas, de acordo com a investigação das fontes e a observação direta das obras. Não

¹⁴⁴ Falamos dos retratos dos Governadores Francisco da Cunha e Menezes (1786-94), Francisco António da Câmara Pimentel (1794-1807) e Diogo de Sousa, Conde do Rio Pardo (1816-1821). Não existe retrato do Conde de Sarzedas (1807-1816). Nestas pinturas mantêm-se uma caligrafia semelhante e o modelo da inscrição em cartela oval ou retangular.

dispomos de informação relativamente à disposição dos retratos na altura para poder associar cada retrato à diferente empreitada. A relação que encontramos no inventário realizado por Teixeira de Aragão (1880) (Apêndice II.II), na sequência da reorganização da coleção pelo Conde de S. Januário (1870-71), data já de 1871. Contudo, este numismata, como vimos anteriormente, muito crítico dos repintes generalizados, refere que as pinturas apresentam qualidade a partir dos exemplares atribuídos aos finais do século XVII, nomeadamente a partir do retrato do Vice-Rei Francisco de Távora (1681-1686), “...é uma bella pintura” (Teixeira de Aragão, 1880:262), observações que são gradualmente generalizadas a todos os retratos, desde D. Cristóvão de Melo (1732) até ao Conde do Rio Pardo (1821), o que nos levou a suspeitar que estas intervenções, de 1825 e 1839, apenas terão incidido nos retratos mais antigos.

Efetivamente, apontam nesse sentido as toscas reproduções coloridas de José Delorme Colaço (1841) que, infelizmente, apenas incluem os primeiros 18 retratos (Anexo I.II) e também as de Roncón (1890), o testemunho iconográfico mais fiável destas campanhas.



Figuras 105 a e b. Retrato de D. Miguel de Noronha durante a eliminação de repintes pela OBPA. Note-se, na figura **a**, três camadas em simultâneo, a mais recente de Gomes da Costa (canto sup. esq. da imagem), a intervenção do século XIX (zona central) e a camada original (canto inferior direito). Na figura **b**, a armadura encontra-se dividida entre a camada original, no lado esquerdo, e a intervenção do século XIX, no lado direito. Créditos: IJF/DGPC.

Pela observação direta da coleção, apontamos o retrato de D. Pedro Lencastre (1661-62) (Fig. 86) como o primeiro caso identificável que não terá sofrido estas intervenções oitocentistas. Poderão existir outros anteriores, entre este Governador e o Conde de Linhares (1635), o último retrato (daqueles estudados) em que identificámos esta camada (Fig. 105), mas todos estes possuem repintes integrais posteriores que não permitem detetar os elementos característicos destas intervenções.

Um destes elementos é a inscrição na zona inferior, de fundo claro e letras pretas de imprensa capitulares, que encontramos (ao nível do visível), nos retratos de D. Francisco de Almeida, Diogo Lopes Sequeira e de D. Miguel de Noronha (Anexos I.II.I, I.II.IV e I.II.XII), pois, nestes casos, não foram eliminadas pela OBPA. Esta inscrição, por norma, cobre aquela que estudámos no capítulo anterior, e repete a mesma informação (Fig. 106).



Figura 106_Retrato de Vasco da Gama. Pormenor da sobreposição das legendas durante o levantamento de repintes pela OBPA (1953-56) e sua atribuição cronológica por cores. Créditos: IJF/DGPC

- Legenda mais antiga. Século XVI(?). Varia de retrato para retrato. Desconhecemos a cor, mas suspeitamos que seja em tom verde, dada a solução final apresentada pela OBPA no retrato identificado como Afonso de Albuquerque do MNAA e de D. João de Castro. Nestes casos, ainda poderá estar subjacente.
- Legenda do século XVIII. Surge em retratos examinados em Goa apenas através da radiografia. Desconhecemos a cor, mas ainda subsiste, exceto nos retratos de Vasco da Gama, de D. João de Castro e de Lopo Soares de Albergaria.
- Legenda do século XIX (1825-39?) surge nos retratos examinados até meados do século XVIII. Visível através de Reflectografia de IV. Tem fundo amarelado claro e letras em negro.
- Legenda do século XIX (fundo preto com letras brancas), citada por Luíz Gonçalves em 1898, terá sido feita entre 1871 e 1893. Não foi detetada em nenhum dos casos estudados e deverá existir sob a legenda de Gomes da Costa.
- Legenda de Gomes da Costa de 1893-94, fundo branco/ beije com letras a negro. Note-se a sua assinatura canto inferior direito.

As transcrições destas legendas realizadas por Teixeira de Aragão (em 1871) e por Roncón (por volta de 1890) também reproduzem o mesmo texto, assim como uma inscrição, em letra manuscrita, existente no verso da maioria dos painéis, sugerindo que terá sido aí colocado para ser copiado para a frente¹⁴⁵.

Apresentando, como exemplo da composição formal desta legenda, o caso do retrato de Matias de Albuquerque, podemos observar que a informação das inscrições patentes veio sendo repetida desde o século XVIII, cujas variações são decorrentes da evolução da própria escrita, como bem ilustrado na imagem do retrato de Vasco da Gama durante a eliminação das várias legendas sobrepostas (Fig. 106).

Com efeito, na inscrição atribuída ao século XVIII, apenas visível através de radiografia (Fig. 96) o texto é o seguinte: “O VREY MATHIAS Đ ALBVQVERQ SVCEDEO AO / G. ^R M.EL SZ.º COVTI.º NO ANNO Đ 1591 GOVER / NOV ATHE O ANNO DE 1597”¹⁴⁶. Já na inscrição que estamos a analisar, do século XIX (Fig. 107), apenas se consegue visualizar uma parte da informação, mas que corresponde com o texto anterior: “O VICE REY .../ ...RQ..ERQUE SVCCE.../ ...A..OEL DE SO.../...O DE 1591.../ ... O ANNO D....”



Figura 107_RIV do retrato de Matias de Albuquerque, pormenor das inscrições inferiores, AMVG. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC. A inscrição de maiores dimensões encontra-se associada às intervenções do séc. XIX, enquanto que a inscrição da direita é da autoria de Gomes da Costa, encontrando-se na região do visível.

¹⁴⁵ A relação dos retratos com inscrições no verso (daqueles estudados em trabalho de campo), bem como a sua transcrição encontra-se em apêndice. A presença dos textos no verso poderá indicar que esta zona iria ser repintada e seria necessário guardar a informação de um modo inequívoco, para evitar erros de ortografia e de datação na inscrição futura, apesar de se detetarem algumas variações, como a utilização do “I” ou do “Y”, do “U” e do “V”.

¹⁴⁶ Há que ter em conta que esta não é a legenda original. Como estudados nos capítulos anteriores, aquelas realizadas nos séculos XVI e XVII dividiam-se pelas zonas superior e inferior. Regra geral, o nome e o título era colocado junto à cabeça e o período de governo junto aos pés. Eventualmente, essa informação foi condensada numa única inscrição a partir da campanha do século XVIII.

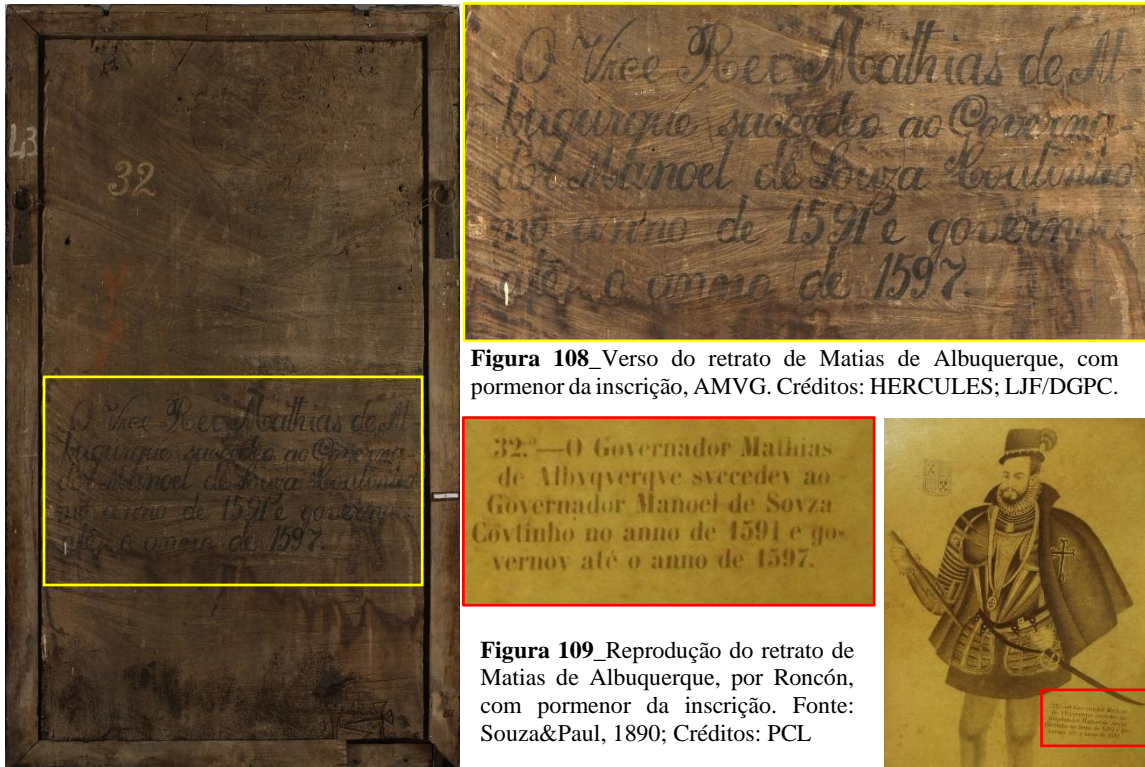


Figura 108 Verso do retrato de Matias de Albuquerque, com pormenor da inscrição, AMVG. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC.

Figura 109 Reprodução do retrato de Matias de Albuquerque, por Roncón, com pormenor da inscrição. Fonte: Souza&Paul, 1890; Créditos: PCL

O texto completo é-nos confirmado pela transcrição de Teixeira de Aragão: “O VICE REY MATHIAS D’ALVQVERQVE / SVCCEDEV AO GOVERNADOR MANOEL DE / SOUZA COVTINHO NO ANNO DE 1591 E GO-/VERNOV ATÉ O ANNO DE 1597.” (Teixeira de Aragão, 1880:176). Esta referência prova que esta camada estaria visível em 1871, dado que o mesmo autor se refere às legendas deste modo: «As legendas dos retratos também foram repintadas, provindo talvez d’ahi os erros de data que n’ellas se observam; e quando tratarmos em especial de cada vice-rei ou governador transcreveremos as inscrições como se acham, e faremos as devidas correcções» e ainda que cada uma é «escripta com tinta preta em fundo branco.» (Teixeira de Aragão, 1880:76).

Como referido, o mesmo texto encontra-se transcrito no verso do retrato (Fig. 108), com tinta preta manuscrita (em cursivo): «O Vice Rei Mathias de Al-/buquerque succedeo ao Governador Manoel de Souza Coutinho / no anno de 1591 e governou até o anno de 1597.». Na nossa opinião, terá sido copiado por Gomes da Costa, só em 1893, antes de repintar a legenda oitocentista (ver cap. seguinte). O texto surge também transcrito nas reproduções de 1890, por Roncón, com letra de imprensa (Fig. 109), mas com uma

incoreção: “O Governador Mathias / de Albvqverqve svccedev ao / Governador Manoel de Sovza / Covtinho no anno de 1591 e go-/ vernov até o anno de 1597.”

Para além desta inscrição, esta campanha oitocentista caracteriza-se também pela cobertura das armaduras primitivas com camadas lisas, circunscritas às linhas principais, com pouca variação da paleta e com recurso a detalhes decorativos rudimentares, quando comparados com a técnica decorativa aplicada nos séculos XVI e XVII (Fig.105). São poucos os casos sem repintes, onde podemos observar em olho nu esta camada (Fig. 111), mas nos restantes casos, é identificável, na maioria das situações¹⁴⁷, através do recurso à RIV (Fig. 110).



(esq.) **Figura 110a**_RIV do retrato de D. Duarte de Menezes, c. 1588, AMVG. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC. (dir.) **Figura 110b**_Reprodução do mesmo retrato por Resende, c. 1646. Créditos: British Library. Note-se na Fig. a sobreposição da camada do século XIX (com simplificação de formas e de decoração) sobre os motivos decorativos originais do século XVI, correspondentes com a reprodução de 1646.

Com base na observação de retratos sem os repintes de Gomes da Costa, dos exames de área efetuados aos retratos de Goa e a comparação destes com a reprodução mais próxima destas intervenções (aquela realizada por Roncón, em 1890), fez-se o levantamento das características principais das intervenções oitocentistas:

¹⁴⁷ Excetuam-se os casos onde foi utilizado um pigmento que absorve a radiação IV.

- a) Sobreposição das linhas de composição originais das armaduras com cores planas;
- b) Paleta de cores limitada e ausência de efeitos de gradação ou de claro-escuro;
- c) Repinte integral dos rostos, com perda das particularidades fisionómicas;
- d) Motivos decorativos principais: fitomórficos e vegetalistas (Figs.111, 112, 114); tracejado; setas (Fig. 113); geométrico com padrões florais (Fig.115) e linhas duplas paralelas (Fig. 112);
- e) Colocação de pendente com Cruz de Cristo oval, com bordo em meias pétalas (ou besante) (Fig. 111).

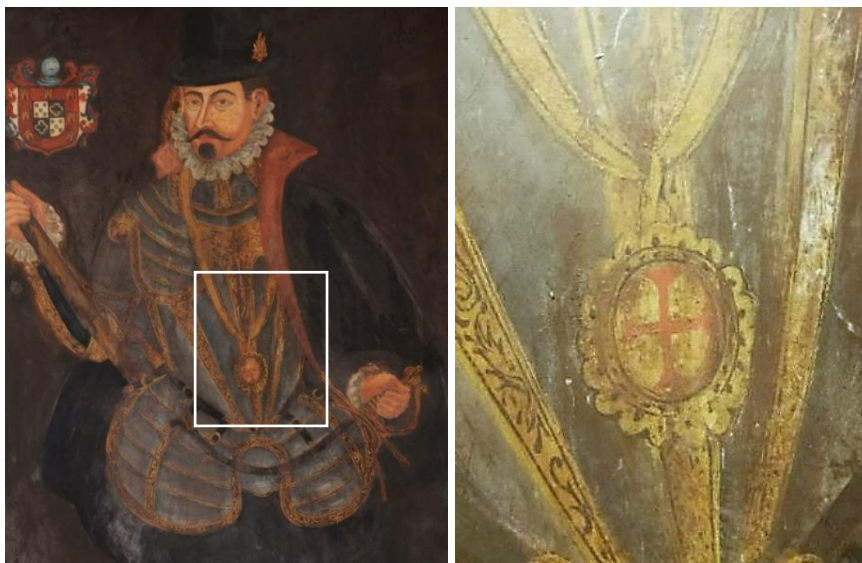


Figura 111 Retrato de Manuel Sousa Coutinho, c. 1591, AMVG, com pormenor do pendente da Ordem de Cristo e decoração fitomórfica na armadura. Créditos: David Teves Reis, 2019; Cortesia ASI.

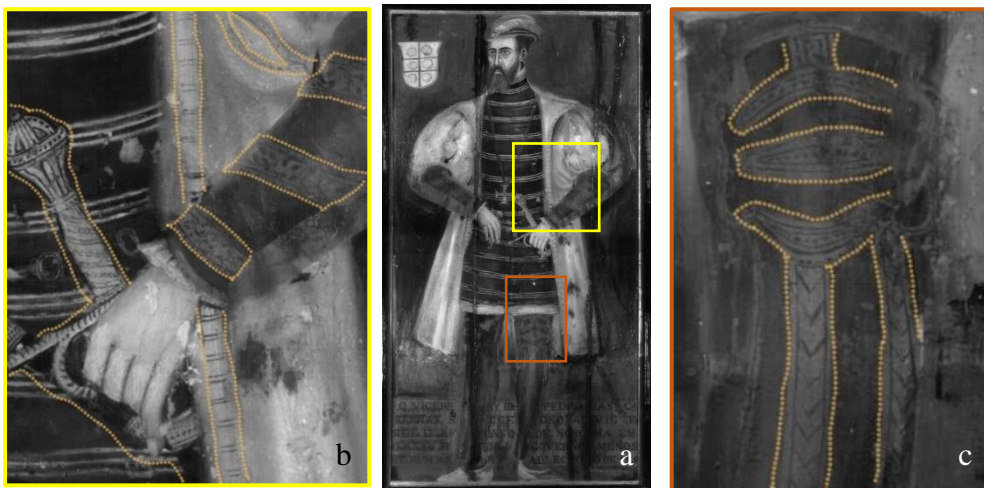


Figura 112a. RIV do retrato de D. Pedro Mascarenhas, c. 1555, AMVG, com a marcação das zonas em destaque. **Figura 112b.** Pormenor de decoração vegetalista nas mangas e de linhas paralelas no bordo do pelote. **Figura 112c.** Pormenor de decoração tracejada e em setas na coxeira da armadura. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.



Figura 113a. Retrato de Ayres de Saldanha, c. 1605, AMVG. Créditos: David Teves Reis, 2019; Cortesia ASI. **Figura 113b.** Reprodução do mesmo retrato por Roncón, c. 1890. Créditos: PCL. **Figura 113c** Reprodução do mesmo retrato por Resende, c. 1646. Créditos: British Library. Neste caso, a ausência de repinte de Gomes da Costa na armadura permite observar uma correspondência entre o resultado da intervenção oitocentista com a reprodução de Roncón e a diferença de qualidade técnica relativamente à policromia original testemunhada por Resende.



(esq.) **Figura 114**_ Retrato de D. Francisco da Gama, c. 1600, AMVG, pormenor da meia-armadura, com decoração vegetalista. (dir.) **Figura 115**_ Retrato de André Furtado de Mendonça, c. 1609, AMVG, pormenor da meia-armadura, com decoração geométrica. Créditos: David Teves Reis, 2019; Cortesia ASI.

Como se pode observar pelas imagens, existem motivos decorativos mais complexos do que outros, como os casos de D. Francisco da Gama e de André Furtado de Mendonça (Figs. 114-115), quando comparados com os casos de Ayres de Saldanha ou de D. Pedro Mascarenhas (Figs. 113-112), o que pode indicar que uma das intervenções possui melhor qualidade técnica, mas precisaríamos de mais dados para comparação.

Por outro lado, observando casos como os retratos de D. Rodrigo da Silveira e do seu sucessor, Manuel Mascarenhas Homem (Figs. 116-117), ambos sem repintes de Gomes da Costa no traje superior, identificamos vestígios de uma decoração constituída por folha metálica dourada e pintada, mas com qualidade técnica diferente entre si. Sendo os retratos da mesma época, ficamos na dúvida se estas camadas são efetivamente as originais (o que parece suceder para o segundo caso), ou se no caso de Rodrigo da Silveira, esta policromia, por ter qualidade de execução inferior, será uma das intervenções oitocentista, mas de melhor qualidade que nos exemplos anteriores. Se assim fosse, poderia ser mais simples distinguir entre as duas campanhas, mas serão necessários mais dados para comparação.



(esq.) **Figura 116**_ Retrato de D. Rodrigo da Silveira, c. 1656, AMVG, pormenor da meia-armadura, com aplicação de folha metálica e decoração fitomórfica (dir.) **Figura 117**_ Retrato de Manuel Mascarenhas Homem, c. 1661, AMVG, pormenor da meia-armadura, aplicação de folha metálica com decoração fitomórfica detalhada. Créditos: David Teves Reis, 2019; Cortesia ASI.

Quanto à caracterização elementar destas camadas oitocentistas, apenas poderemos apresentar alguns resultados preliminares, dada a complexidade de interpretação dos dados. O reporte da análise por EDXRF, ao identificar, em simultâneo, elementos das camadas originais, mas também da camada superficial (da autoria de Gomes da Costa, ou da OBPA), gerou resultados inconclusivos, como já observado no caso de Nuno da Cunha (ver cap.9.3.3.1). Contudo, a complementaridade entre os vários exames e as reproduções coevas permitiram encontrar alguns casos de estudo de onde retirámos dados preliminares acerca da caracterização elementar destas intervenções que carecem de estudos comparativos futuros.

Analisemos o caso do retrato identificado como Nuno Álvares Botelho. O facto de esta pintura possuir poucos vestígios da camada original (já identificados no capítulo 9.3.4), permite obter resultados mais aproximados para comparação com outros casos de estudo.



(esq.) **Figura 118_RIV** do retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG, com a marcação de linhas da composição subjacente e a indicação dos pontos de exame por EDXRF. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC. (dir.) **Figura 119** Reprodução do retrato de Nuno Álvares Botelho por Roncón (1890). Fonte: Souza & Paul, 1890; Créditos: PCL. Note-se que o contorno coincide com o que seria a camada visível antes da intervenção de Gomes da Costa.

Foi realizada análise elementar por EDXRF e por XRF 2D Mapping (ELIO) em áreas do traje e de outros elementos iconográficos, onde foi possível capturar pontos das camadas oitocentistas, que conseguimos distinguir da composição posterior de Gomes da Costa.

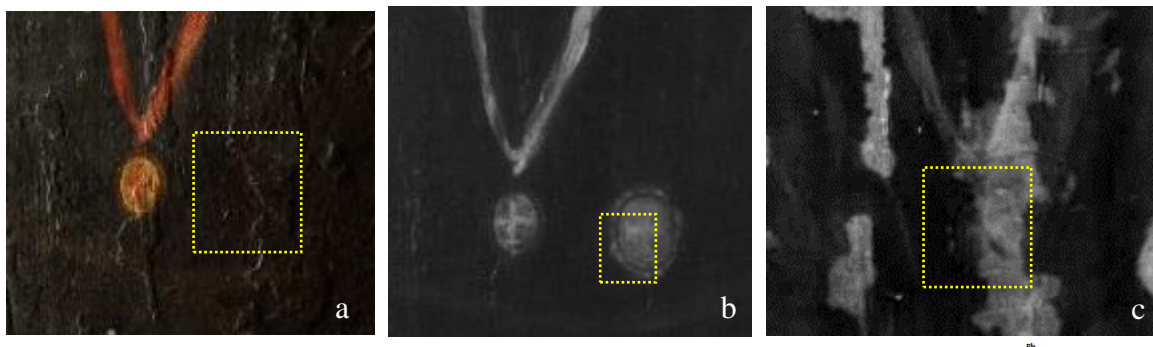


Figura 120 a-c Retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG, (a) sob Luz rasante, (b) RIV e (c) Radiografia. com a marcação da localização da insígnia da Cruz de Cristo subjacente (em a e c) e com a marcação da zona analisada por XRF 2D. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

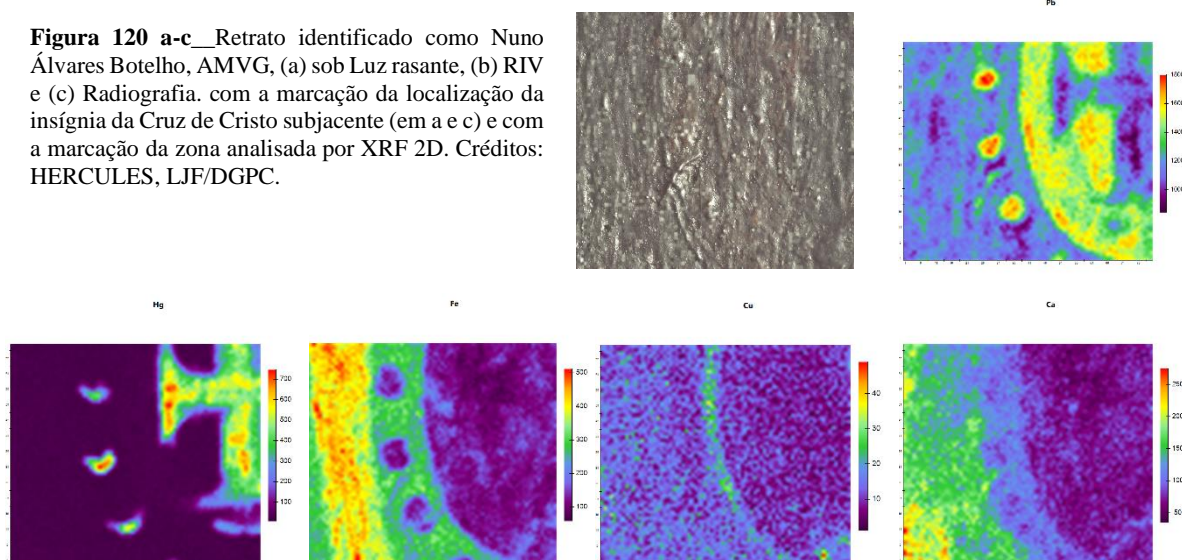


Figura 121 Análise elementar por mapeamento 2D de XRF na insígnia da Ordem de Cristo do retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG. Reporte de elementos Chumbo (Pb), Mercúrio (Hg), Ferro (Fe), Cobre (Cu) e Cálcio (Ca). Créditos: HERCULES, LJF/DGPC

Com efeito, a análise de uma área da insígnia da Ordem de Cristo, sem vestígios da camada subjacente do século XVI (Figs. 120-121), permitiu recolher alguns dados preliminares, nomeadamente a predominância nesta camada de elementos como o ferro e o cálcio em redor do pendente, que associamos à zona da armadura. Para a insígnia em si, associamos o uso dos elementos chumbo e mercúrio, sugerindo uma composição à base dos pigmentos branco de chumbo e vermelho¹⁴⁸. Observa-se ainda uma zona de contorno com vestígios de cobre. Com efeito, a análise por EDXRF deste retrato reportou

¹⁴⁸ Relembramos que a primeira composição de Nuno Álvares Botelho será do século XVIII, sendo espetável a presença destes elementos.

uma grande concentração do elemento ferro (Gráf. 18) em zonas associadas às camadas oitocentistas, enquanto que as zonas associadas ao visível (repinte de Gomes da Costa) possuem uma maior concentração de zinco (Figs. 122 a-b). A mesma situação foi verificada para o par crómio e cádmio. Apesar de existir uma presença generalizada deste último na superfície, o mesmo não acontece com o crómio, reportado apenas nas camadas oitocentistas. Tanto o cádmio, como o zinco, foram utilizados para a produção de pigmentos só a partir do segundo quartel e de meados do século XIX (Cruz, 2004), encontrando-se, por esse motivo, associados somente à intervenção de Gomes da Costa.

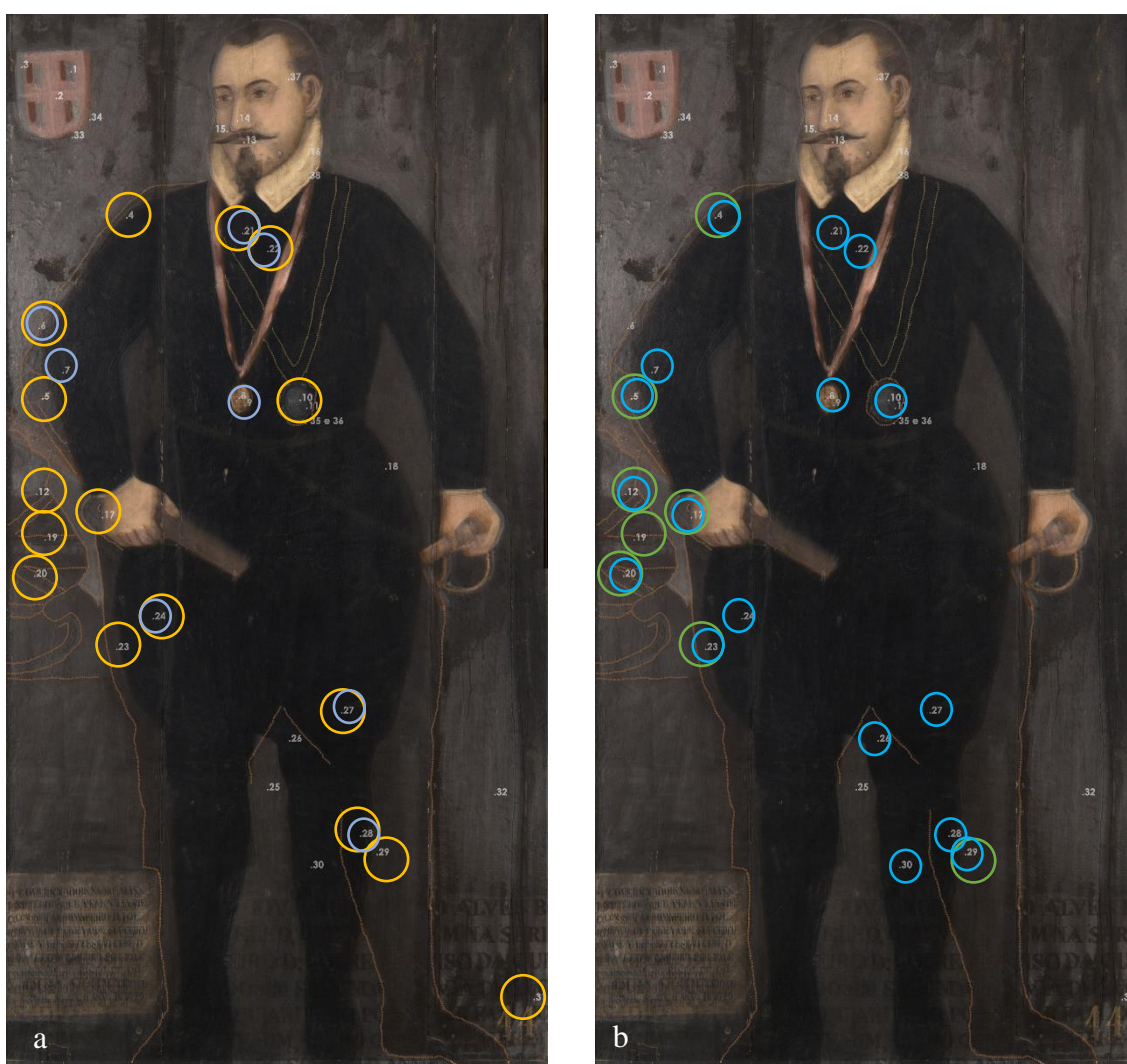


Figura 122 a-b Retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG. Sobreposição de RIV com Luz Visível e marcação de pontos de análise por EDXRF. Em (a) a localização dos elementos com maior concentração de ferro (em laranja) e de zinco (em azul). Em (b) a localização dos elementos com maior concentração de crómio (em verde) e de cádmio (em azul), de acordo com os gráficos 18 e 19. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

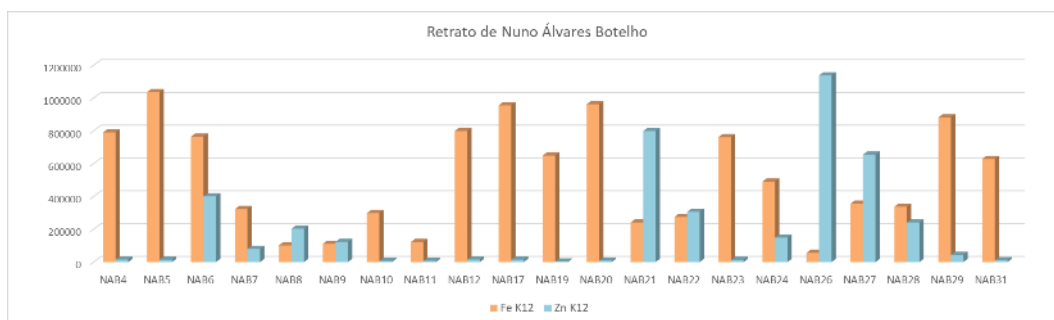


Gráfico 18_Reporte por EDXRF dos elementos ferro (Fe) e zinco (Zn) no retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

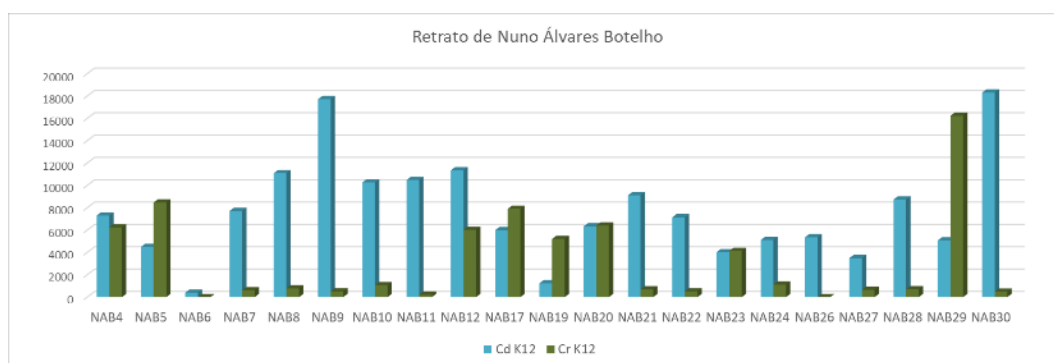


Gráfico 19_Reporte por EDXRF dos elementos cádmio (Cd) e cromo (Cr) no retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

Outro caso a partir do qual poderemos recolher informação é aquele identificado como Francisco Mascarenhas, do AMVG, que suspeitamos ter sido pintado só em finais do século XVIII, não possuindo, por isso, as mesmas camadas seiscentistas como, por exemplo, o de Nuno Álvares Botelho. Observamos novamente uma elevada concentração em elementos como o chumbo (com maior predominância na figura do que no fundo), o ferro, associado sobretudo ao fundo (mas com presença pontual no traje), o mercúrio (em zonas vermelhas das diferentes épocas), o cobre e o cromo associados ao traje, em concentrações mais ou menos constantes e, novamente a presença de zinco nas zonas intervencionadas por Gomes da Costa. Assim, numa primeira análise (Fig. 123), tendo em conta a camada original subjacente do século XVIII, já estudada no capítulo anterior, elementos como o chumbo e o ferro poderão estar associados ao momento de execução do retrato, não só da figura (nomeadamente no uso do Azul da Prússia), como do fundo e da legenda (de tom ocre). O cobre tem presença generalizada, mas com maior concentração nas áreas pretas, enquanto que o cromo incide nas áreas das vestes (tal como no caso anterior). Estes últimos elementos parecem estar associados às camadas oitocentistas, mas são necessários outros estudos comparativos.

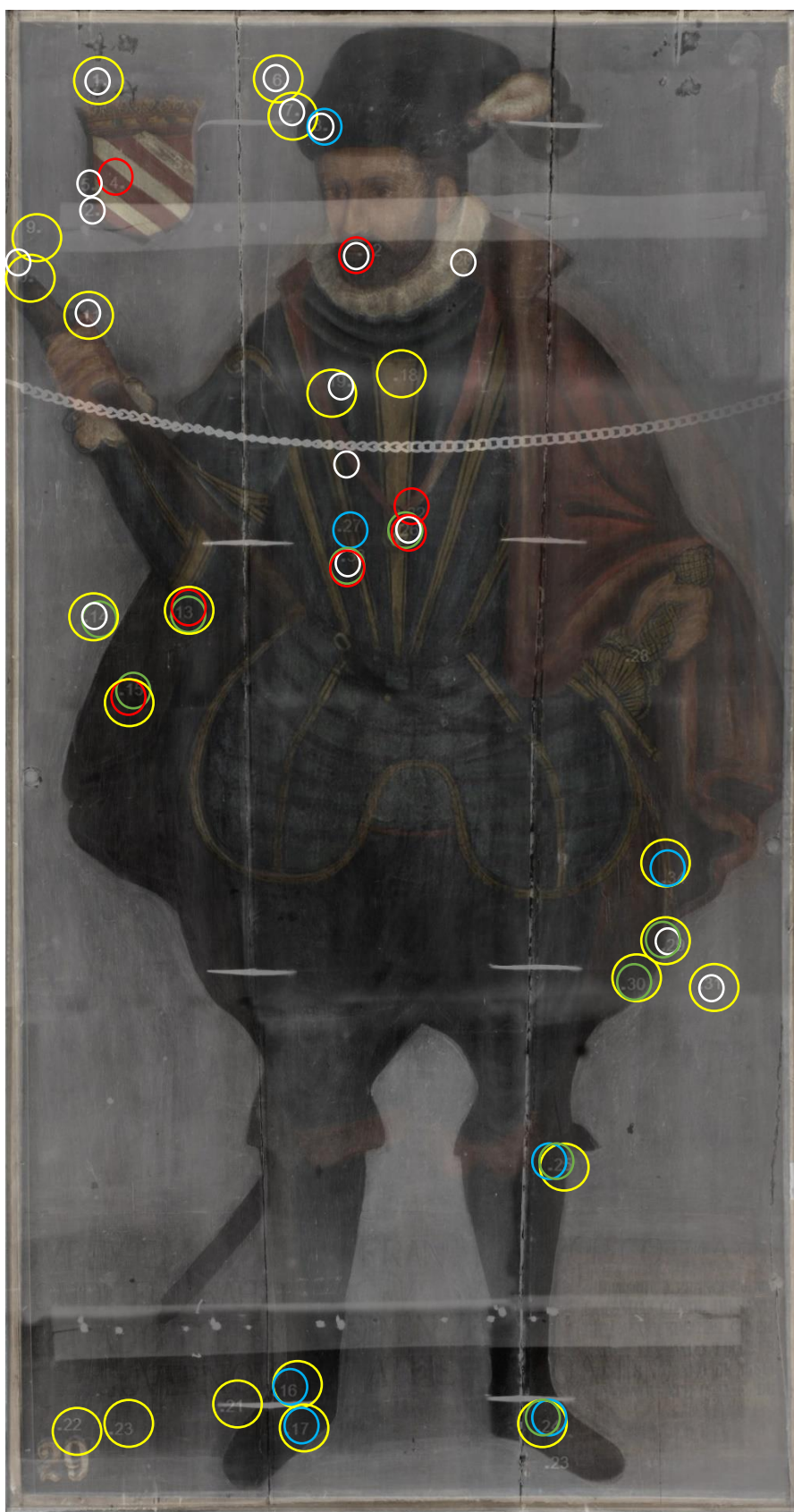


Figura 123 Retrato identificado como Francisco Mascarenhas, AMVG. Sobreposição RX com Luz Visível e marcação de pontos de análise por EDXRF. Em amarelo a localização dos elementos com maior concentração de ferro, nos círculos brancos, o zinco, nos círculos vermelhos, o mercúrio, nos círculos verdes, o crómio, nos círculos azuis, o cobre. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

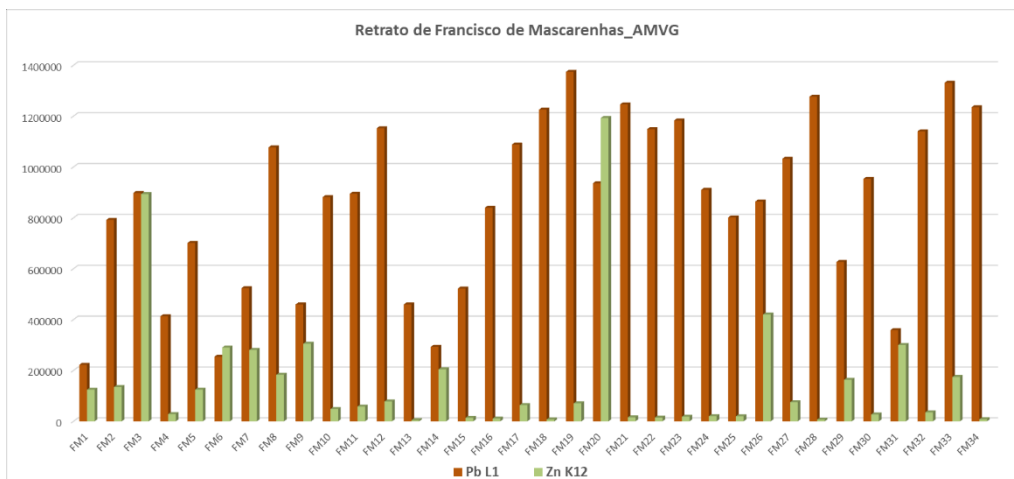


Gráfico 20 Reporte por EDXRF dos elementos chumbo (Pb) e zinco (Zn) no retrato identificado como Francisco de Mascarenhas, AMVG. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

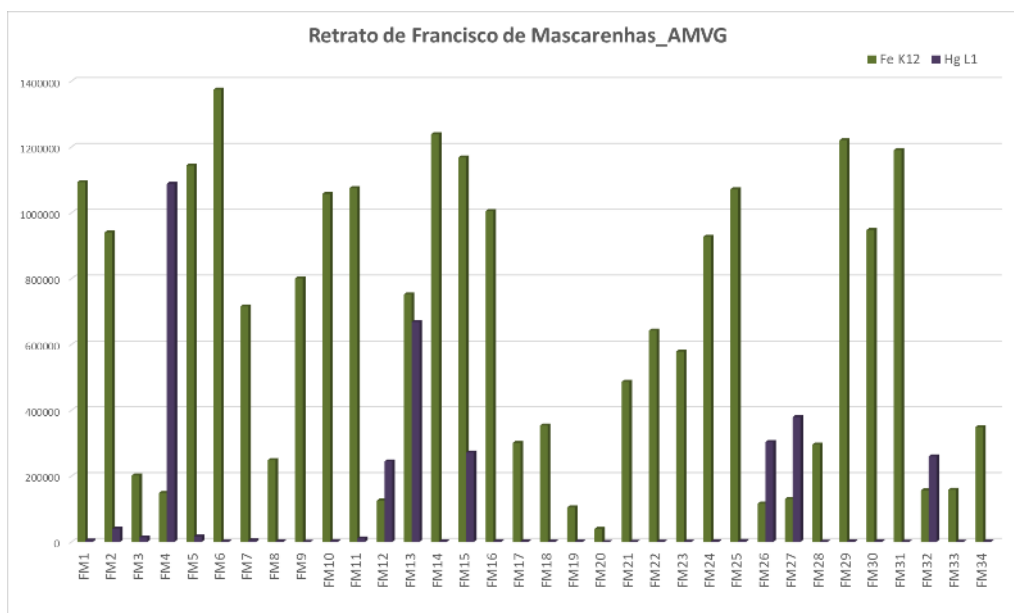


Gráfico 21 Reporte por EDXRF dos elementos ferro (Fe) e mercúrio (Hg) no retrato identificado como Francisco de Mascarenhas, AMVG. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

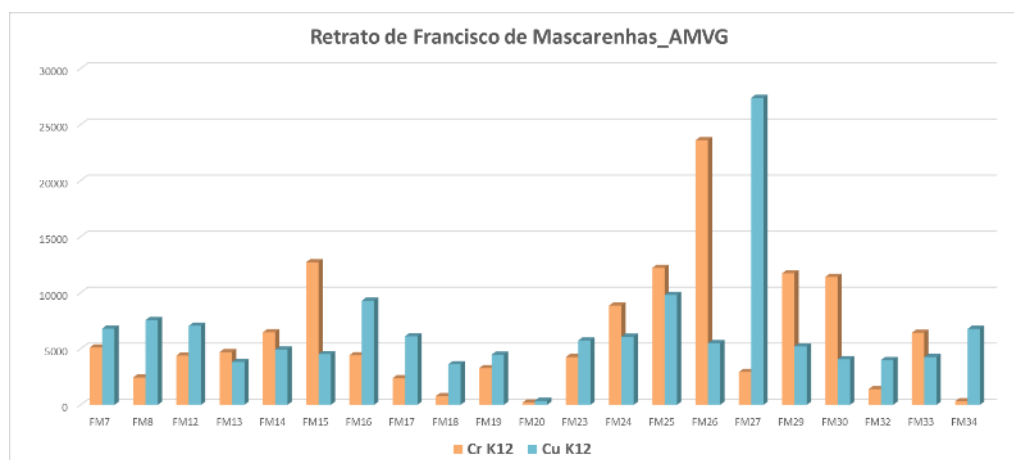
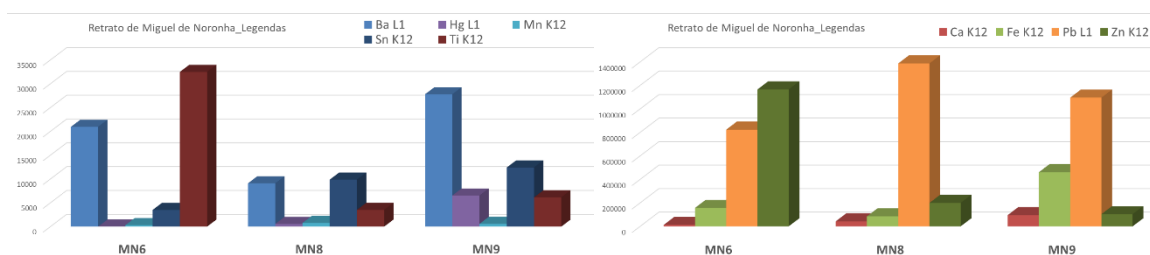
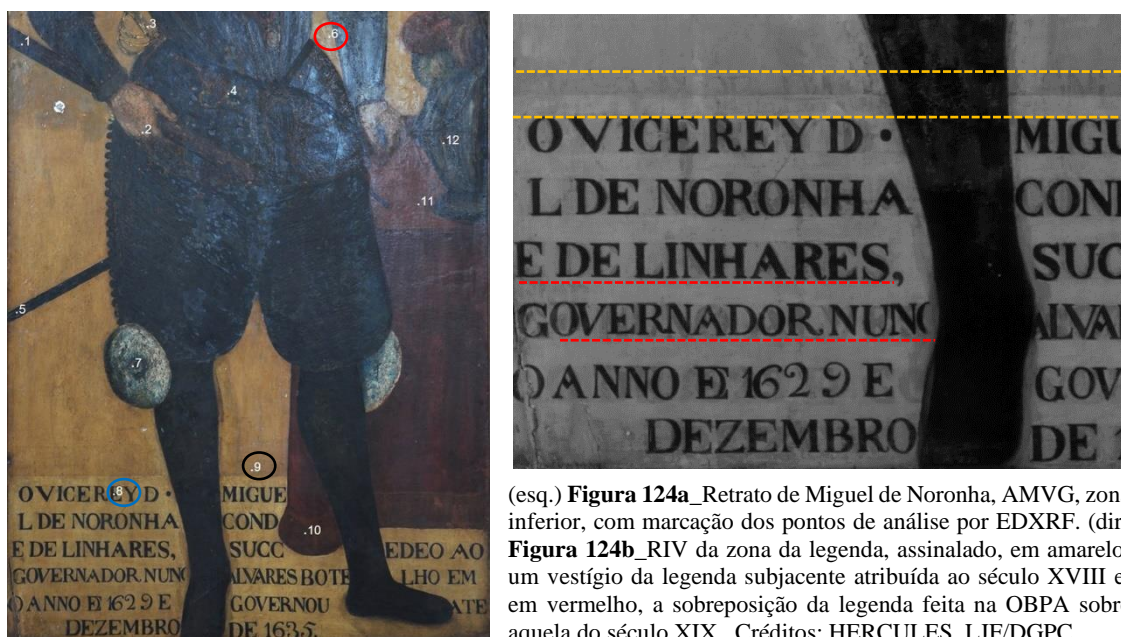


Gráfico 22 Reporte por EDXRF dos elementos crómio (Cr) e cobre (Cu) no retrato identificado como Francisco de Mascarenhas, AMVG. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

Já o mercúrio (associado ao pigmento vermelhão) é identificado nos vestígios das vestes originais, mas também de apontamentos vermelhos de Gomes da Costa (lábios e collar).

Finalmente, na legenda inferior, a análise por EDXRF, em vários casos, reportou a presença dos elementos ferro, chumbo e estanho, mas com maior concentração deste último elemento num vestígio da camada setecentista (do retrato de D. Miguel de Noronha), quando comparado com a legenda oitocentista e o fundo.



Gráficos 23 e 24 Reporte por EDXRF dos elementos no fundo e legendas do retrato de Miguel de Noronha. (em cima) bário (Ba), estanho (Sn), mercúrio (Hg), manganês (Mn) e titânio (Ti); (em baixo) cálcio (Ca), ferro (Fe), chumbo (Pb) e zinco (Zn). (esq.). Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

De acordo com estes dados, a legenda inferior, que associamos à intervenção em estudo, reporta, neste caso, elementos da camada subjacente, datada do século anterior (assinalado em amarelo na RIV) bem como de elementos da intervenção da OBPA, que fez o texto no século XX. A esta intervenção mais recente associamos elementos como

o zinco, o bário e o titânio, com maior concentração na zona do fundo (conferindo assim a generalidade desta intervenção).

Uma maior concentração do elemento estanho, associado à presença de chumbo, no ponto MN9 (que apanha a camada mais antiga e não a do século XIX), sugere a utilização de amarelo de chumbo e estanho nas camadas mais antigas, o que justificaria a absorção da radiação-X nestas zonas, como vimos nos capítulos anteriores. Por outro lado, o ponto MN8 possui uma maior concentração de chumbo e menor de ferro e de cálcio do que MN9 (recordemo-nos da análise à amostra FM8, que identificou Pb, Fe e Ca), sugerindo que poderá ter havido continuidade na utilização dos mesmos pigmentos em ambas as intervenções, nomeadamente branco de chumbo, amarelo de chumbo e estanho e ocre, com preparação à base de calcite. Note-se a reduzida concentração de manganês, que costuma surgir associado aos fundos de Gomes da Costa (ver capítulo seguinte). Somente através de recolha de amostra e respetiva análise laboratorial poderemos obter conclusões definitivas.

9.6.2 No Convento de São Caetano. O Capitão Manuel Gomes da Costa (1893-94)

Concluímos a análise das intervenções realizadas no século XIX com aquela assinada e datada por Gomes da Costa, em 70 retratos da coleção (Fig. 125; Apêndice II.III), que vão desde a primeira série até cerca de meados do século XVIII. Sendo a última intervenção generalizada na galeria, encontra-se ao nível do visível na camada superior. Caracteriza-se, como já vimos, pelas pinceladas grossas e texturadas, um fundo castanho escuro em redor das figuras e uma legenda de forma quadrangular (de fundo claro e letras de imprensa em preto), colocada nos cantos inferiores dos retratos.

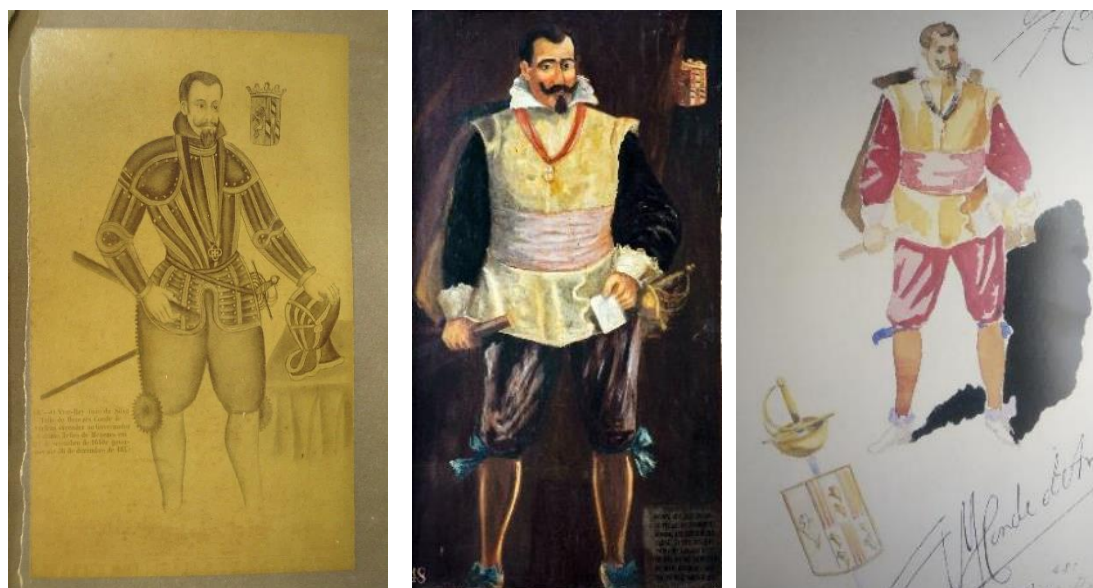


Figura 125_Pormenor da assinatura de Gomes da Costa “Restaurado por Gomes da Costa / em 1894”.
Créditos: David Teves Reis, 2011; Cortesia ASI.

As características formais já foram referidas no capítulo 5.2 e em trabalho anterior (Reis et al, 2018, em Apêndice). Para distinguir esta camada e identificar a sua extensão é suficiente comparar a imagem visível com a reprodução de Roncón (1890), feita 3 anos antes, e a própria reprodução feita por Gomes da Costa após a intervenção (Figs. 126-127), que compilou num álbum de aguarelas para oferecer ao Rei D. Carlos I (Costa, 1991).

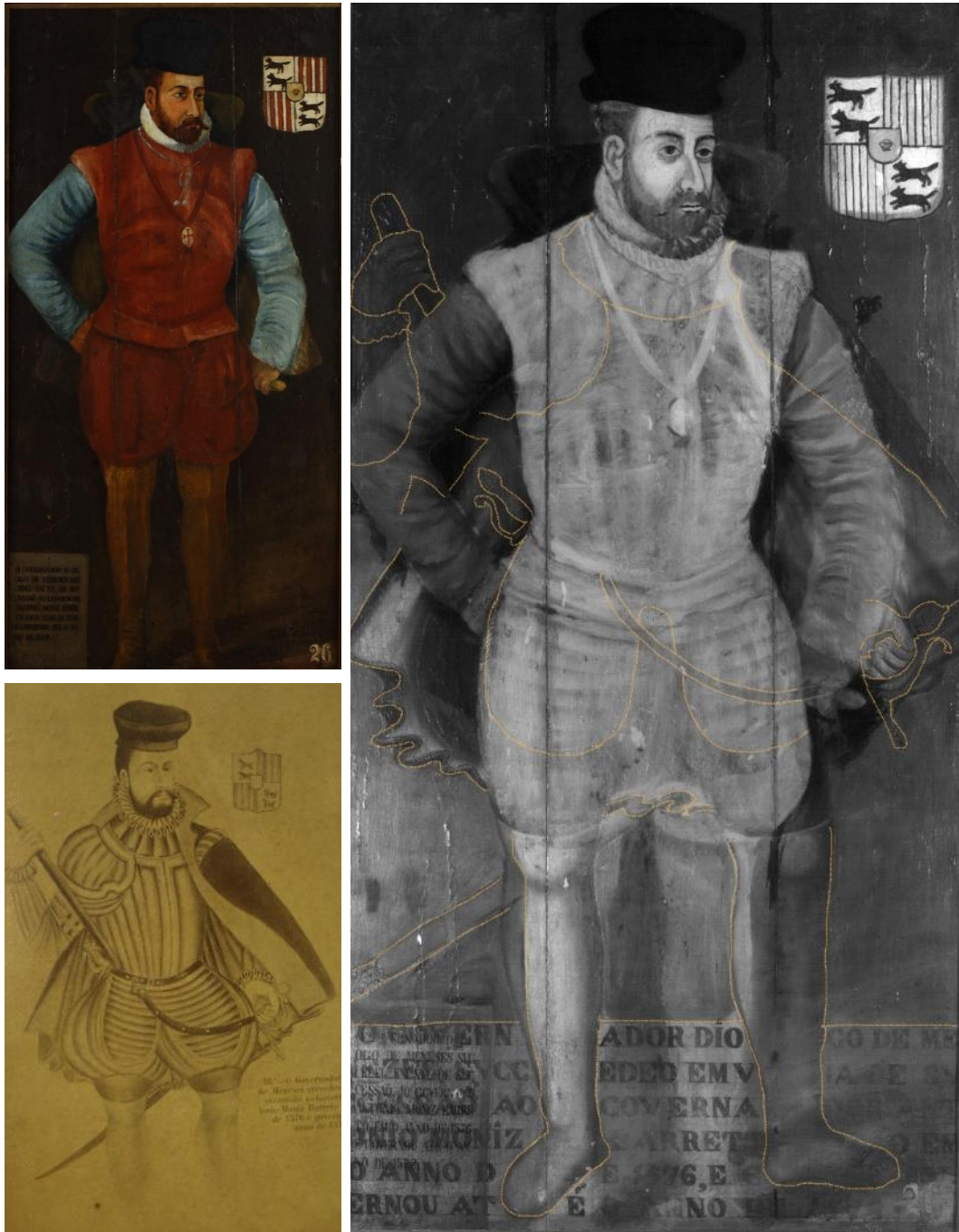


(esq.) **Figura 126a**_Reprodução do retrato de Jorge Cabral por Roncón, c. 1890, Créditos: Souza & Paul; PCL. (centro) **Figura 126b**_Retrato de Jorge Cabral, c. 1560, AMVG. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC. (dir.) **Figura 126c**_Reprodução do retrato de Jorge Cabral por Gomes da Costa, c. 1894. Créditos: FCL; Fonte: Costa, 1991.



(esq.) **Figura 127a**_Reprodução do retrato de João da Silva Teles de Menezes por Roncón, c. 1890, Créditos: Souza & Paul; PCL. (centro) **Figura 127b**_Retrato de João da Silva Teles de Menezes, c. 1560, AMVG. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC. (dir.) **Figura 127c**_Reprodução do mesmo retrato por Gomes da Costa, c. 1894. Créditos: FCL; Fonte: Costa, 1991.

A sua técnica pictórica e tipo de pincelada são também facilmente perceptíveis por RIV (Fig. 128), através da qual se consegue observar a sobreposição desta camada visível e daquela imediatamente subjacente, mais especificamente as intervenções de inícios do século XIX, e a respetiva legenda.

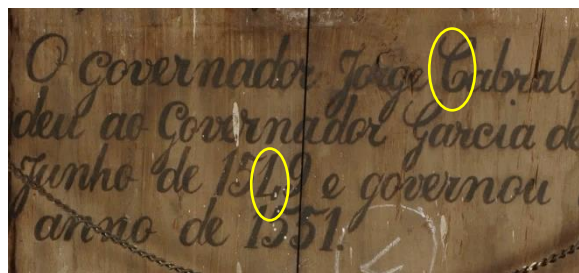
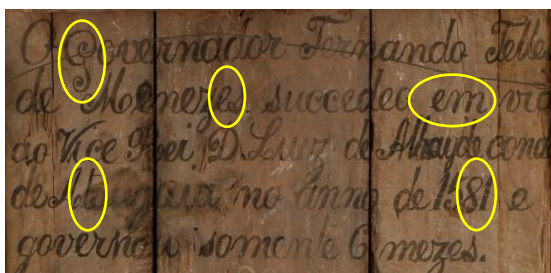
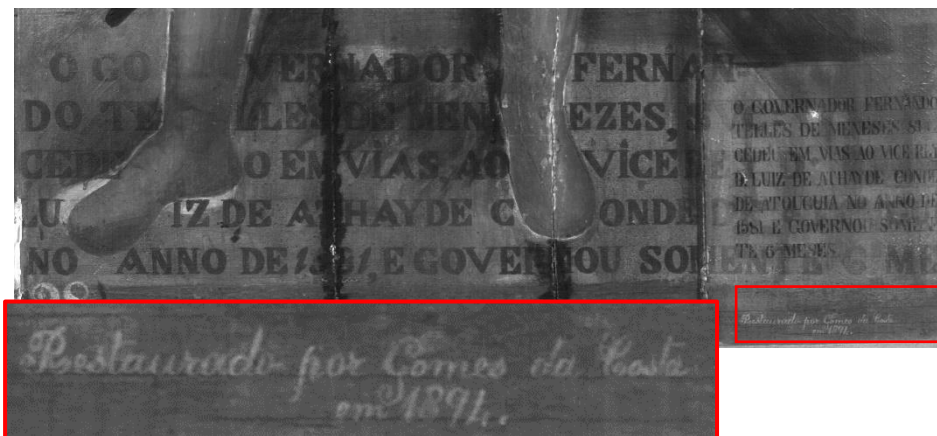


(esq.) **Figura 128a**_Retrato de Diogo de Menezes, c. 1581, AMVG. (dir.) **Figura 128b**_RIV do mesmo retrato, com a marcação das linhas da camada subjacente, sendo perceptível a marca da pincelada de Gomes da Costa. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC. (inf.) **Figura 128c**_Reprodução do retrato de Diogo Menezes por Roncón, c. 1890, Créditos: Souza & Paul; PCL.

Quanto às legendas e outras inscrições, o texto relativo à personagem retratada é, por norma, copiado da camada que estava visível antes da sua intervenção (Figs. 129 a-b), e que já analisámos no capítulo anterior. Esse texto terá sido, na nossa opinião, copiado por Costa primeiro para o verso dos painéis e, depois, para uma legenda de fundo branco e letras capitulares, em preto. O tipo de caligrafia que observamos na sua assinatura (Figs. 125 e 129b) é igual às letras das inscrições no verso, nomeadamente em “G”, “C”, “R”, “t”, “s” e “m” e também nos números “4” e “8” (Figs. 130-131).



(em cima) **Figura 129a**_Retrato de Fernão Telles de Menezes, c. 1581, AMVG, zona da legenda inferior de Gomes da Costa, com o seguinte texto: “O GOVERNADOR FERNANDO / TELLES DE MENESES SUCEDU EM VIAS DO VICE REY / D. LUIZ DE ATAHYDE CONDE / DE ATOUGUIA NO ANNO DE / 1581 E GOVERNOU SOMEN-/TE 6 MESES”. (em baixo) **Figura 129b**_RIV da mesma zona, observando-se a legenda subjacente, com o texto igual, exceto uma diferença na utilização do “z” em Menezes, que foi copiado para o verso. Note-se o destaque para a assinatura de Manuel Gomes da Costa. Créditos: HERCULES; LJJ/DGPC.



(esq.) **Figura 130**_Verso do retrato de Fernão Telles de Menezes, pormenor da inscrição cujo texto copia integralmente as letras da legenda repintada por Gomes da Costa. (dir.) **Figura 131**_Verso do retrato de Jorge Cabral, pormenor da inscrição, com marcação de letras características da caligrafia de Costa. Créditos: HERCULES;

No que diz respeito à caracterização elementar da sua paleta, nos capítulos anteriores já temos vindo a identificar elementos comuns aos vários retratos, como o crómio, o zinco, o bário e o cádmio. Tendo-se feito, ao longo deste trabalho, a distinção formal e elementar das camadas subjacentes, procurámos casos de estudo que melhor pudessem reportar os pigmentos de Gomes da Costa.



Figuras 132, 133 e 134 Pormenor dos retratos de Jorge Cabral, de Nuno da Cunha e de Matias de Albuquerque, AMVG, com localização dos pontos de análise por EDXRF das cores dos escudos de armas. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

Relativamente aos escudos que não sobrepõem o original, foi realizada análise elementar aos retratos de Jorge Cabral, Nuno da Cunha e Matias Albuquerque (Gráf. 25-27), sendo identificados os elementos crómio (Cr), ferro (Fe) e zinco (Zn) nas zonas com cor amarela de J.Cabral e de N.Cunha, sugerindo o uso dos pigmentos amarelo de crómio, branco de zinco e de ocres. Já no caso de M.Albuquerque (Gráf. 26), para além do reporte de zinco, bário e ferro, a zona amarela (MA20) reportou não só o elemento crómio, mas também o chumbo e o estanho (que agora podemos associar às duas camadas de fundos coloridos).

Quanto aos vermelhos, no ponto MA19, foi reportado mercúrio, que associamos ao pigmento vermelhão, que também iremos encontrar noutras zonas repintadas por Costa, incluindo a sua assinatura, carnações, lábios e insígnias. Na amostra MA21, no escudete azul, não foi reportado o uso de cobre (associado à azurite), sugerindo a utilização de um pigmento azul orgânico, como o índigo (um corante), eventualmente mais acessível na região.

Nas zonas do traje, já tínhamos registado, no capítulo anterior, elementos como o zinco, o cádmio e o mercúrio (nos casos de Nuno Álvares Botelho e de Francisco Mascarenhas). Uma leitura do espectro dos pontos analisados em N.A. Botelho, direcionada para a paleta de Costa, nomeadamente de NAB6 (fundo), NAB12, NAB19 e NAB20 (zona do elmo) (Gráf. 27), confirma a presença dos elementos chumbo, ferro, manganês, cálcio e bário,

bem como a presença de estanho (apenas no elmo) e de mercúrio (apenas no ponto NAB19).

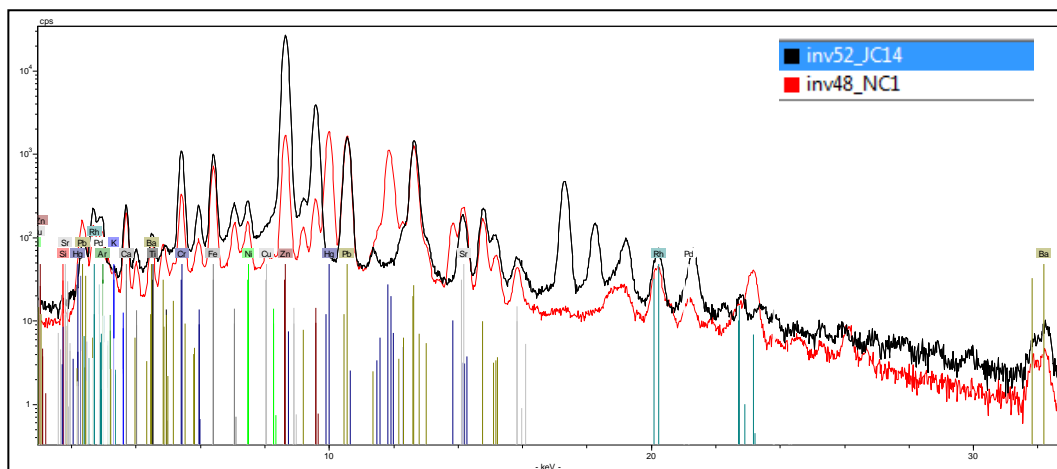


Gráfico 25 Espectro do reporte elemental por EDXRF dos pontos JC14 e NC1, nas zonas amarelas dos escudos de armas dos retratos de Nuno da Cunha e de Jorge Cabral. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

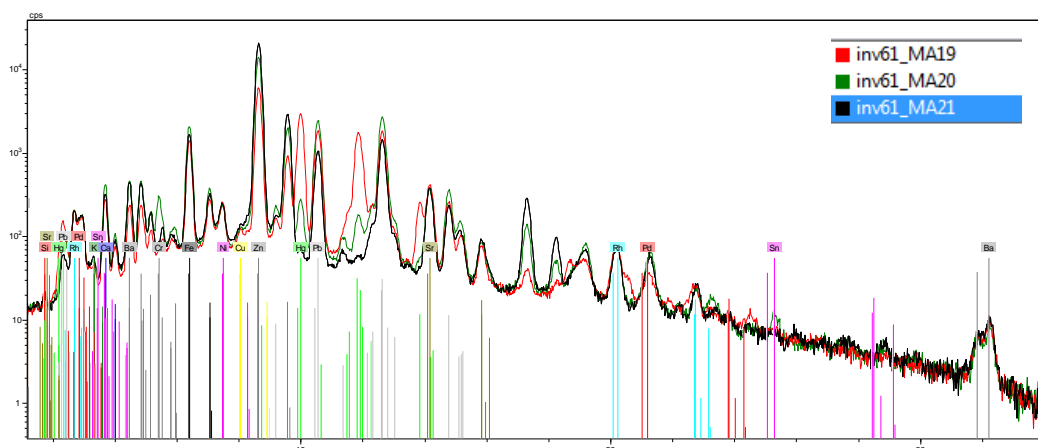


Gráfico 26 Espectro do reporte elemental por EDXRF dos pontos MA19, MA20 e MA21 das zonas amarela, vermelha e azul do escudo de arma do retrato de Matias de Albuquerque. Créditos: HERCULES,

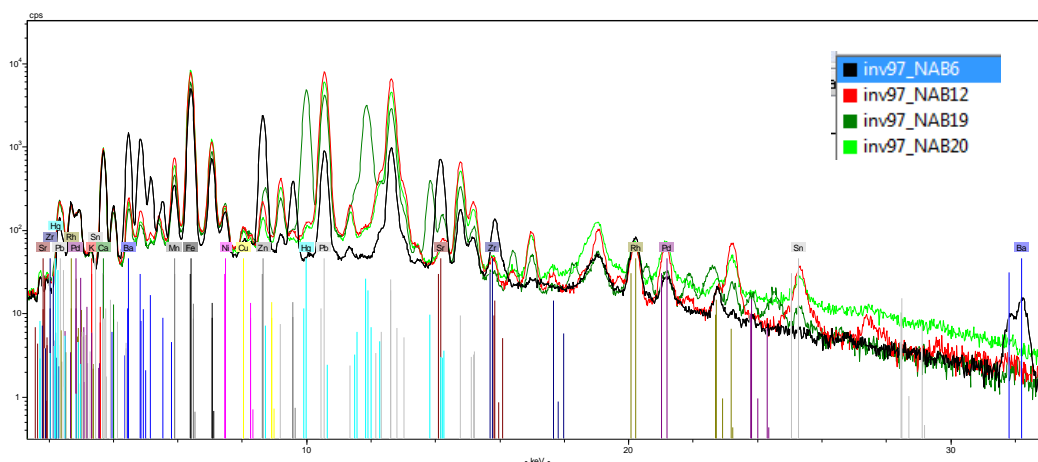


Gráfico 27 Espectro do reporte elemental por EDXRF dos pontos NA6, NA12, NA19 e NA20 da zona do fundo e da zona do elmo do retrato de Nuno Álvares Botelho. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

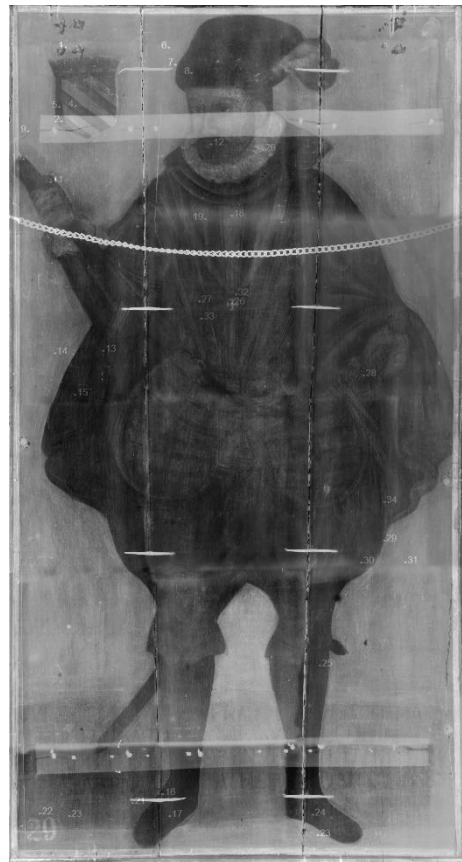
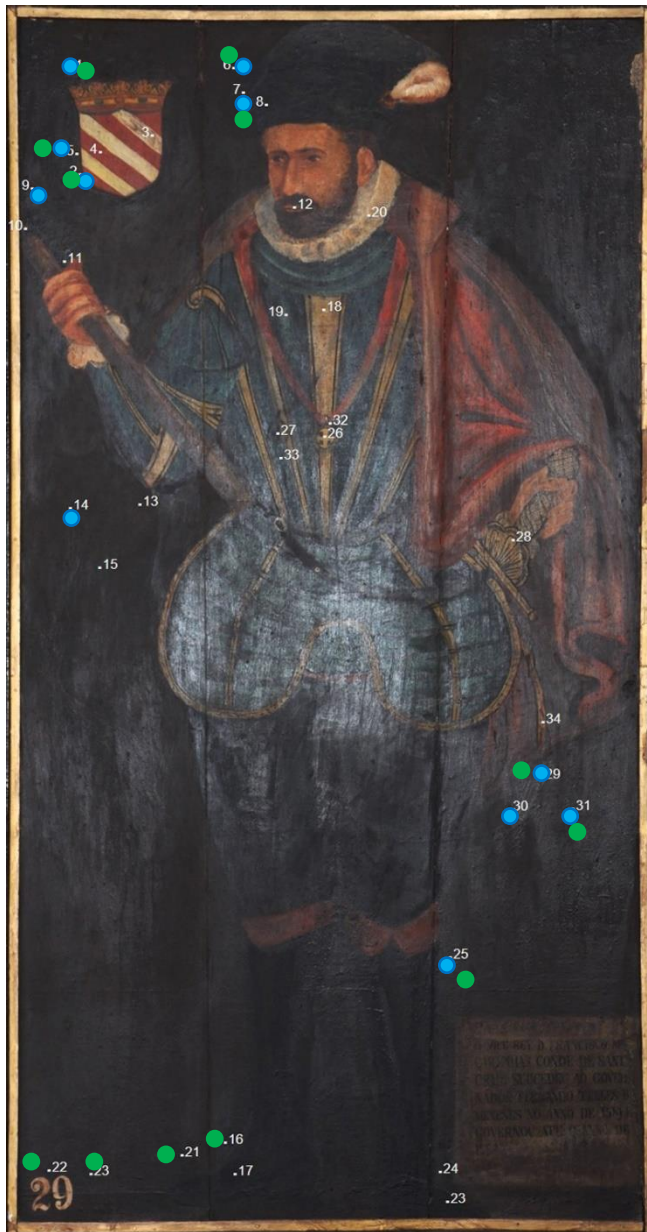
Elementos como o chumbo e o ferro associamos, como vimos, às camadas mais antigas, bem como o estanho, já mencionado nos fundos e legendas anteriores (presente desde a série Filipina), bem como o mercúrio (associado ao uso do vermelhão), apesar de termos concluído que este é um pigmento cuja utilização é mantida até esta época. A elevada concentração de manganês e de bário nas zonas do fundo, sugerem esta mistura para a cor castanha do fundo, nomeadamente o uso de Sombra (Umbra) ou Castanho de Manganês (MnO₂).

Foi feita a mesma relação para o fundo do retrato identificado como Francisco Mascarenhas, e também em Jorge Cabral. A Figura 135 ilustra a distribuição dos elementos bário e manganês no fundo do retrato de F. Mascarenhas (do AMVG), feita de acordo com o reporte da análise por EDXRF (Gráfico 28). É curioso verificar que o bário possui concentração residual nas zonas onde foram repintados elementos específicos das camadas subjacentes, tais como a legenda inferior e parte do traje (identificáveis pelo RX), sendo necessário comparar o esquema de distribuição com os resultados do gráfico. Nenhum destes elementos foi identificado no vestígio do calção original (MN34), corroborando assim a hipótese destes elementos terem sido utilizados na constituição do fundo castanho escuro.

Reporte semelhante foi recolhido do retrato de Jorge Cabral, na zona das legendas (pontos JC3, JC4 e JC5). De acordo com o espectro de análise por EDXRF (Gráf. 29), foi identificado zinco, bário e manganês, corroborando composição idêntica à dos restantes casos analisados. A análise indicou também a presença dos elementos associados às camadas subjacentes, nomeadamente o chumbo, ferro, cálcio e estanho. Curiosamente, na zona da legenda de Gomes da Costa (Gráf. 30, pontos JC1, JC2 e NC23, do retrato do Nuno da Cunha), a concentração de zinco e bário é muito superior à de chumbo e de cálcio, utilizando esta mistura para a zona das legendas, não sendo estes elementos comuns na paleta de Gomes da Costa.

Assim, numa fase preliminar, poderemos concluir que Gomes da Costa terá utilizado pigmentos e materiais modernos, tais como o amarelo ou o verde crómio, o amarelo de cádmio, o castanho de manganês, eventualmente o azul índigo, o branco de zinco e o branco de bário (este aparentemente mais utilizado como carga e para zonas de pintura mais espessas, como fundo e legendas), cujos elementos conseguimos distinguir das

camadas subjacentes, e ainda o vermelhão, em zonas pontuais, cuja utilização temos de ter em conta ao analisar as camadas subjacentes.



(esq.) **Figura 135a**_Retrato identificado como Francisco Mascarenhas, AMVG, com marcação de pontos de análise por EDXRF. Em verde, a localização dos elementos com maior concentração de manganês e nos círculos azuis, as zonas com maior concentração de bário. (dir.) **Figura 135b**_Radiografia X do mesmo retrato, com localização dos pontos de análise por EDXRF. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

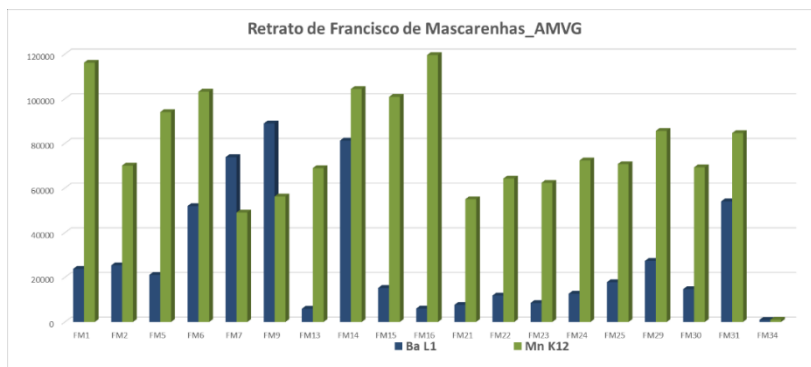
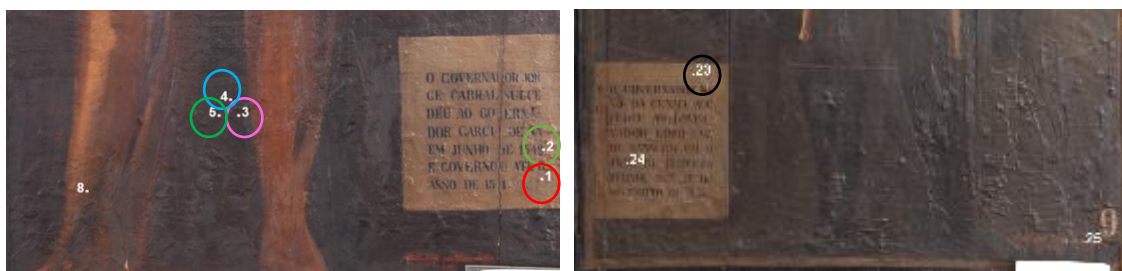


Gráfico 28_Reporte por EDXRF dos elementos manganês (Mn) e bário (Ba) no retrato identificado como Francisco de Mascarenhas, AMVG. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.



(esq.) **Figura 136**_Retrato de Jorge Cabral, c. 1560, AMVG, zona da legenda inferior de Gomes da Costa, com marcação dos pontos de análise por EDXRF. (dir.) **Figura 137**_Retrato de Nuno da Cunha, c. 1547, AMVG, com marcação dos pontos de análise por EDXRF na legenda de Gomes da Costa. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC.

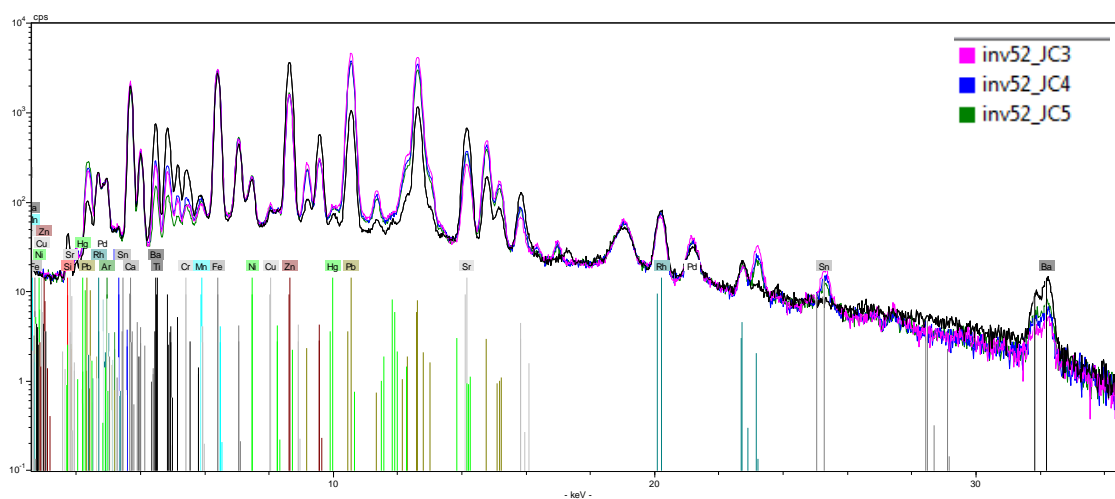


Gráfico 29_Espectro do reporte elementar por EDXRF dos pontos JC3, JC4, JC5 da zona do fundo do retrato de Jorge Cabral. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

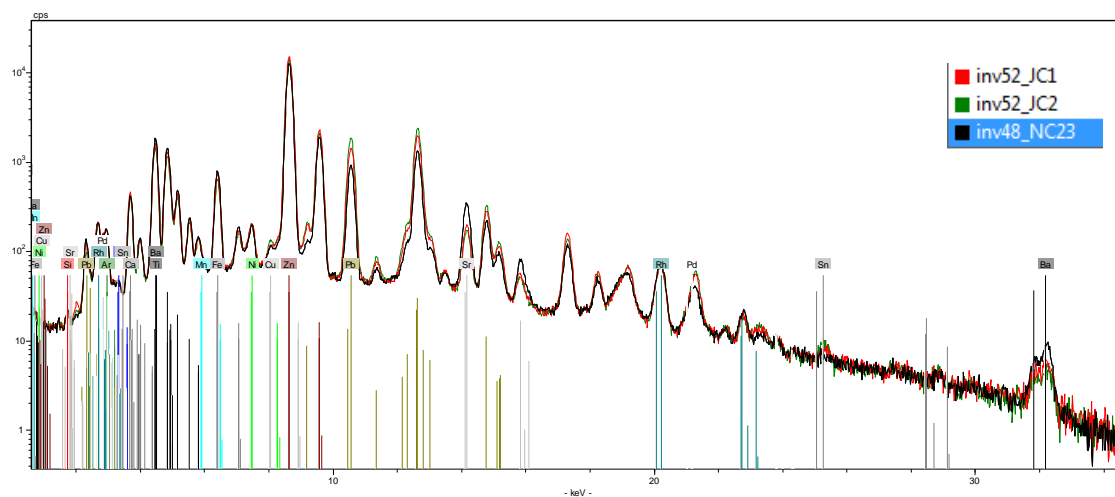


Gráfico 30_Espectro do reporte elementar por EDXRF dos pontos JC1 e JC2 do retrato de Jorge Cabral e do ponto NC23, do retrato de Nuno da Cunha, ambos da legenda de Gomes da Costa. Créditos: HERCULES, LJF/DGPC.

9.7 As Intervenções do século XX

No último capítulo da Parte II desta tese iremo-nos debruçar acerca das intervenções documentadas do século XX, nomeadamente a já referida intervenção na OBPA, em 7 retratos, bem como as ações levadas a cabo pelo ASI desde 1974.

9.7.1 A Oficina de Beneficiação de Pintura Antiga (1953-1970)

Em trabalhos anteriores (Reis, 2014; Reis & Candeias, 2017; Reis et al, 2018a) já discutimos os critérios de intervenção (e suas problemáticas) em torno do processo de restauro dos sete retratos da galeria que foram para o IEROA, entre 1953 e 1960. Esta investigação demonstrou a complexidade em torno da interpretação de todas as camadas de intervenção, informação que os técnicos da OBPA desconheciam à época. Não tendo meios para estudar a restante galeria, nem acesso a toda a sua iconografia, dificilmente o resultado da intervenção (ao nível da reconstituição pictórica) poderia ter sido satisfatório, questão que não pretendemos julgar, conscientes dos critérios de intervenção da época (Reis, 2014), bem do contexto político que também já abordámos na Parte I. Contudo, não podemos deixar de realçar e valorizar o rigor científico na documentação da intervenção, ao nível dos exames de área realizados, bem como do registo fotográfico de toda a intervenção, ferramentas essenciais para a montagem de um quebra-cabeças, às quais recorreremos ao longo deste trabalho e sem as quais não poderíamos ter fundamentado muitas das nossas conclusões.

Assim, o nosso objetivo neste capítulo será a síntese descritiva, complementada com a caracterização elementar, das intervenções realizadas nos sete retratos para que possa ficar incluída na fortuna histórica da coleção, servindo o seu testemunho como exemplo dos riscos de proceder a intervenções irreversíveis sem o prévio estudo de toda a coleção.

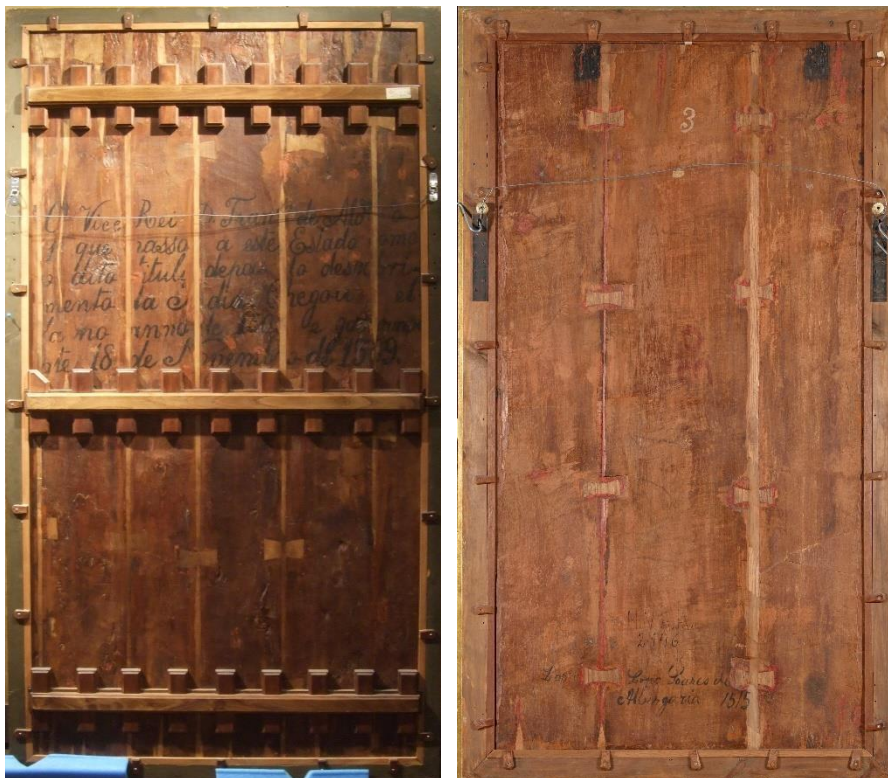
9.7.1.1 Os suportes

De um modo geral, foi seguida a mesma metodologia de intervenção nos vários retratos, descrita sumariamente nos relatórios de restauro (Mardel, 1956-61), aos quais acrescentámos informação decorrente da observação dos versos:

- a) desinfestação em câmara de anoxia;

- b) planificação do suporte (com desbaste do verso) através de novas ligações das juntas com malhetes de cauda de andorinha, preenchimento de fendas com peças de madeira incisadas e enchimento das juntas com massa;
- c) montagem de um sistema de travessas para reforço mecânico e nivelamento das pranchas (nos casos com maior número de tábuas), através de sistema de travessas aparafusadas, pelo sistema de ripas deslizantes em ganzepé, no eixo horizontal, em fileiras de chapuzes (Seruya & Pereira, 2004);
- d) substituição das molduras por outras mais leves, aproveitando-se os bordos para a montagem de um sistema de fixação e nivelamento dos painéis, com filete fixo por linguetas ajustáveis.

Nos retratos devolvidos a Goa já não se observa a existência destes sistemas de reforço estrutural, tendo as massas de preenchimento, eventualmente, caído e sido substituídas.



(esq.) **Figura 137**_Verso do retrato de D. Francisco de Almeida, c. 1547, MNAA. (dir.) **Figura 138**_Verso do retrato de D. Francisco Mascarenhas, c. 1584, MNAA Créditos: HERCULES; LJF/DGPC.

9.7.1.2 A camada pictórica

Relativamente à camada pictórica, a informação recolhida dos relatórios (Mardel, 1953-61) indica os seguintes procedimentos:

- a) Fixação da camada pictórica em destacamento com cera e verniz;
- b) Aplicação de massa de preenchimento à base de cré e cola;
- c) Eliminação das «diversas camadas de tinta que cobriam a pintura original»;
- d) Reconstituição da composição pictórica, legendas e fundos com tinta de óleo;
- e) Aplicação de várias camadas de verniz final, de origem resinosa.

Relativamente aos processos de eliminação de repintes e conseqüente reconstituição pictórica, Fernando Mardel refere no relatório de Francisco de Almeida o seguinte:

A pintura original, totalmente diferente das posteriores, estava em condições de ser reconstituída, o que se fez depois do levantamento dos repintes, por se julgar de maior interesse documental. (Mardel, 1956)

Com efeito, como já estudado anteriormente, os técnicos, ao removerem todas as camadas de repintes, depararam-se com os poucos vestígios dos retratos primitivos (ou o seu mau estado). Este resultado originou um processo de reconstituição pictórica generalizado, extenso e de valorização estética, que acabou por não ter em conta, na nossa opinião, os valores documentais, iconográficos e históricos destas obras, como agora os conhecemos e interpretamos.

Analisando o resultado final destas intervenções, deparamo-nos com questões como: a) uma incoerência cronológica entre as camadas visíveis; b) o cobrimento de elementos iconográficos, bem como de inscrições originais; e c) um processo de reconstituição que não teve por base evidências documentais, levando à criação de um falso histórico que originou, no campo da história e da história de arte, erros de interpretação acerca destes retratos.

Enquadrando esta intervenção na estrutura da tese, optámos por registar as alterações principais realizadas em cada retrato, para que esta informação fique disponível para outros investigadores:

9.7.1.2.1 D. Francisco de Almeida e Diogo Lopes de Sequeira



Figuras 139 a-c Retrato de D. Francisco de Almeida, c. 1547, MNAA. Antes, durante e após a intervenção da OBPA (1953-56). Créditos IJF/DGPC.



Figuras 140 a-c Retrato de Diogo Lopes de Sequeira, c. 1547, AMVG. Antes, durante e após a intervenção da OBPA (1953-56). Créditos IJF/DGPC.

No caso de D. Francisco de Almeida, foram eliminadas, numa primeira fase, as duas camadas do século XIX, exceto a legenda inferior (que foi reconstituída), ficando visíveis

o fundo ocre do século XVIII e a figura de 1581 (como já vimos, a composição original de 1547 ainda está subjacente). Numa segunda fase, o fundo ocre foi também eliminado, ficando visível o fundo vermelho adamascado e as letras douradas originais, extensamente reconstituídas no processo de reintegração. Foram atenuadas as marcas de idade do rosto. No caso de Diogo Lopes de Sequeira, as camadas foram eliminadas até ao mesmo nível que o caso anterior. Note-se que a tábua da direita não é original (colocada num momento anterior à legenda do século XIX), pelo que houve uma extensa reconstituição nessa área, bem como do fundo.

9.7.1.2.2 D. João de Castro e Vasco da Gama



Figuras 141 a-c_Retrato de D. João de Castro, c. 1547, AMVG. Antes, durante e após a intervenção da OBPA (1953-56). Créditos IJF/DGPC.

Nos casos de D. João de Castro e de Vasco da Gama, os repintes foram eliminados até ao fundo ocre do século XVIII (ou, eventualmente do fundo original destes dois retratos, que também deverá ser em ocre), sendo que, no caso de D. João de Castro, a legenda visível coincide com esse mesmo fundo e, no caso de Vasco da Gama, os repintes foram eliminados até, o que parece ser, a legenda original¹⁴⁹. A solução da OBPA foi reconstituir o fundo ocre (eventualmente inspirado no fundo original, que, por sua vez foi replicado

¹⁴⁹ É de lembrar que este retrato é de execução posterior, não possuindo o mesmo tipo de legendas que os retratos da primeira série.

no século XVIII), reconstituindo uma legenda, de fundo verde e letras pretas, de acordo com a informação das legendas superiores e inferiores. Quanto às figuras, terá sido mantida a camada de 1581 (a original, no caso de Vasco da Gama), reconstituídas as zonas de lacuna e as inscrições superiores. No contexto desta última operação foram tapados os vestígios da coroa de folha de palma de D. João de Castro.



Figuras 142 a-c Retrato de Vasco da Gama, c. 1581, AMVG. Antes, durante e após a intervenção da OBPA (1953-56). Créditos IJF/DGPC.

9.7.1.2.3 D. Miguel de Noronha

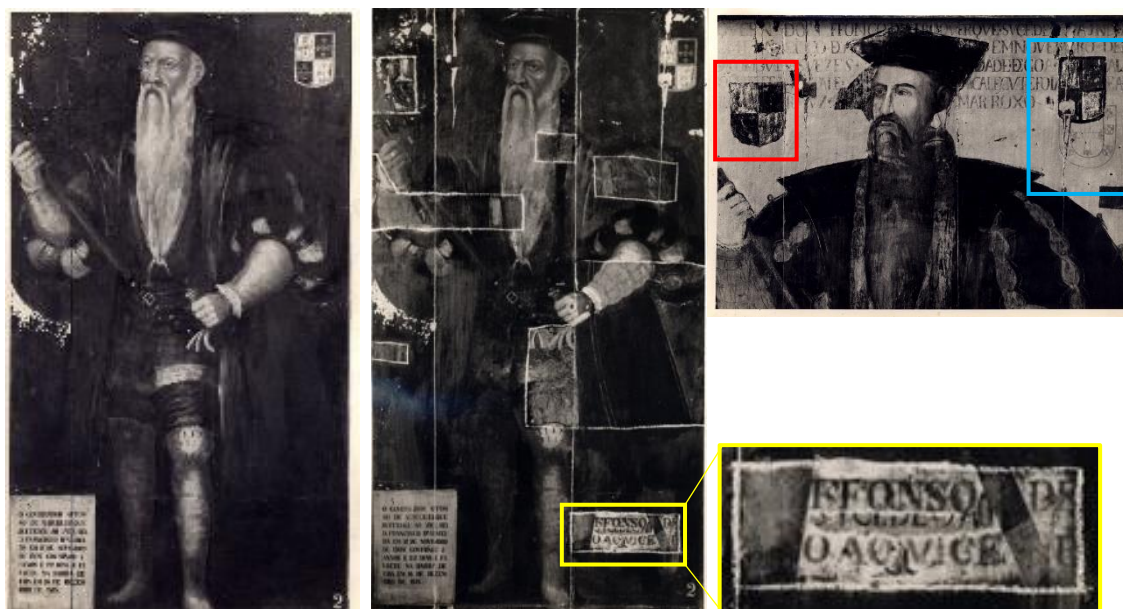


Figuras 143 a-c Retrato de Miguel de Noronha, c. 1635, AMVG. Antes, durante e após a intervenção da OBPA (1953-56). Créditos IJF/DGPC.

No caso de D. Miguel de Noronha, foram eliminados todos os repintes à exceção da legenda do século XIX. Como observado através da RIV (ver cap. anterior), esta legenda

foi refeita, transcrevendo a mesma informação. O fundo original com a inscrição em pano fundeiro foi coberto com uma camada de tom ocre, tal como aquela aplicada nos retratos de Castro e de Gama.

9.7.1.2.4 Lopo Soares de Albergaria_Retrato identificado como Afonso de Albuquerque



Figuras 144 a-c_Retrato de Lopo Soares de Albergaria, identificado como Afonso de Albuquerque, c. 1581, MNAA. Antes e durante a intervenção da OBPA (1953-56). Note-se, assinalado a amarelo, o vestígio da sobreposição das legendas dos séculos XVIII e XIX; assinalado a azul, a sobreposição do escudo de armas de Gomes da Costa sobre o de Albergaria e, assinalado a vermelho, o escudo de armas do século XVIII. Créditos: IJF/DGPC.

No caso de Lopo Soares de Albergaria, os repintes foram eliminados até à camada ocre original¹⁵⁰, coeva do escudo de armas de Albergaria, e onde fora colocada a inscrição superior referente a Albuquerque, atribuível ao século XVIII. Nos registos fotográficos da intervenção, identificámos vestígios das legendas inferiores, que foram eliminados e substituídas por uma legenda verde, semelhante àquela feita para Castro e para Gama. O fundo foi revestido por uma camada ocre texturada, semelhante àquela aplicada em D. Miguel de Noronha e o escudo de Albergaria coberto com o de Albuquerque. Já no rosto, os repintes foram todos removidos e, numa primeira fase (1955), o retrato foi apresentado de barbas curtas. Em 1960, os próprios técnicos da OBPA pintam uma barba branca

¹⁵⁰ Este retrato, tal como o de Vasco da Gama, não foram executados em 1547, atribuindo-se a sua execução a 1581. Por esse motivo não possuem o fundo vermelho adamascado. Já o retrato de D. João de Castro é atribuído a 1547 e também aparenta não possuir esse fundo, eventualmente, por ser o encomendante, foi aplicado um fundo diferente, de tom claro, copiado depois para estes retratos. Outra hipótese é o retrato de D. João de Castro ter sido executado também em 1581, mas não possuímos ainda dados que o comprovem.

comprida, bem como o envelhecimento do rosto, num falso histórico e iconográfico, que ainda se mantém nos dias de hoje, e cujo contexto já analisámos na Parte I.



Figuras 145 a-c Retrato de Lopo Soares de Albergaria, identificado como Afonso de Albuquerque, c. 1581, MNAA. Durante e após a intervenção da OBPA (1953-60). Créditos: IJF/DGPC.

9.7.1.2.5 D. *Francisco de Mascarenhas*

O retrato de D. Francisco de Mascarenhas foi o último a ser intervencionado. Como referido, este era o retrato identificado como Lopo Soares de Albergaria (apesar de apresentar o escudo de armas dos Mascarenhas) e é enviado de Goa para o IEROA, em 1957, na tentativa de solucionar a dúvida acerca do retrato identificado como Afonso Albuquerque. A eliminação dos repintes põe a descoberto o retrato original de D. Francisco de Mascarenhas. As inscrições e o fundo aparentam ser os originais, apesar de existirem integrações na zona castanha clara que, inclusivamente, cobrem o ferragoulo no ombro esquerdo.

Debaixo do braço esquerdo do Vice-Rei, foi deixado um vestígio da camada de fundo atribuída ao século XVIII, já estudada no capítulo 9.5. Quanto à figura, como já foi referido, as zonas vermelhas aparentam ter sido reconstituídas, através de velaturas com pigmentos e verniz, sugerindo o mau estado de conservação da policromia original nesta parte específica do traje. Esta intervenção foi finalizada pelo restaurador Abel de Moura, em 1961 (Fernando Mardel falecera no ano anterior). Observa-se uma diferença relativamente aos outros retratos, nomeadamente uma integração com técnicas

diferenciáveis e sugestivas da forma, ao invés do recurso a uma integração mimética e, por vezes, fantasiosa.



Figuras 146 a-c Retrato de D. Francisco de Mascarenhas, c. 1584, MNAA. Antes e durante a intervenção da OBPA (1957-60) e estado atual. Note-se o destaque para as cinco camadas de legendas sobrepostas identificadas pela OBPA. Créditos: IJF/DGPC; HERCULES

9.7.1.3 A paleta cromática da OBPA

Ao longo desta tese, nomeadamente ao nível da caracterização elementar das várias camadas, temos vindo a apontar características da paleta utilizada pela OBPA nestes retratos. No sentido de repetir informação já abordada nos capítulos anteriores, iremos apresentar alguns casos representativos desta intervenção, para que fique esse registo para futuras análises.

No caso do retrato identificado como Afonso de Albuquerque, já foram estudadas as amostras (assinaladas na Fig. 147) AA1 e AA2 na zona do escudo (círculo roxo), a amostra AA7, na zona do chapéu (círculo vermelho) e a amostra AA6, na zona da gorjeira (círculo branco) (ver Apêndice II.IV-V).



Figura 147_Retrato de Lopo Soares de Albergaria, identificado como Afonso de Albuquerque, c. 1584, MNAA, com a localização das zonas de recolha de micro-amostras. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC

Regra geral, as policromias assentam em camadas preparatórias à base de bário e/ou zinco e titânio. Quanto à paleta, de acordo com as análises realizadas, identificaram-se elementos que sugerem a utilização de pigmentos como o carvão animal (AA7 e AA6), amarelo lago (AA1), folha de ouro (AA6), vermelho de marte ou de cádmio. O estudo das amostras AA4, zona da barba (círculo azul) e AA8, zona da legenda inferior (círculo laranja), também trouxe novos dados para complementar a paleta em estudo.

Com efeito, a zona da barba é muito curiosa, sendo necessário uma simples observação da técnica para perceber que é constituída por velaturas, com algumas zonas de transparência, e outras com traços paralelos, típicos das técnicas utilizadas para integrações diferenciadas (Figs. 150a-b).

Por esse motivo, somos da opinião que a barba foi aplicada pelos próprios restauradores e não por um pintor.

Sabendo, através da radiografia, da sobreposição de uma barba escura e de uma barba branca (aplicada em 1960), foi recolhida e analisada uma amostra dessa zona (AA4), cujo corte estratigráfico confirmou a sobreposição sobre a carnação. Esta última, é constituída por calcite, branco de chumbo e vermelhão (Figs. 148-149), que associamos à camada original. Já ambas as camadas da barba possuem titânio e bário na composição, sugerindo que nesse ponto específico, a amostra recolhida incidiu sobre uma zona de intervenção na barba escura (de 1955), e não numa camada da barba original.

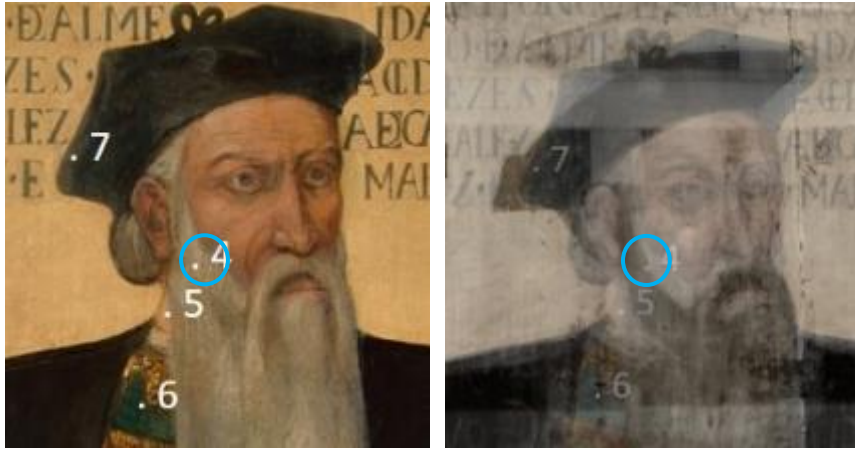


Figura 148 a-b Retrato de Lopo Soares de Albergaria, identificado como Afonso de Albuquerque, c. 1584, MNAA e sobreposição de Fotografia de Luz Visível com RX, com a localização das zona de recolha da micro-amostra AA4, apanhando a zona da barba clara e da subjacente, escura.

Créditos: HERCULES; LJF/DGPC

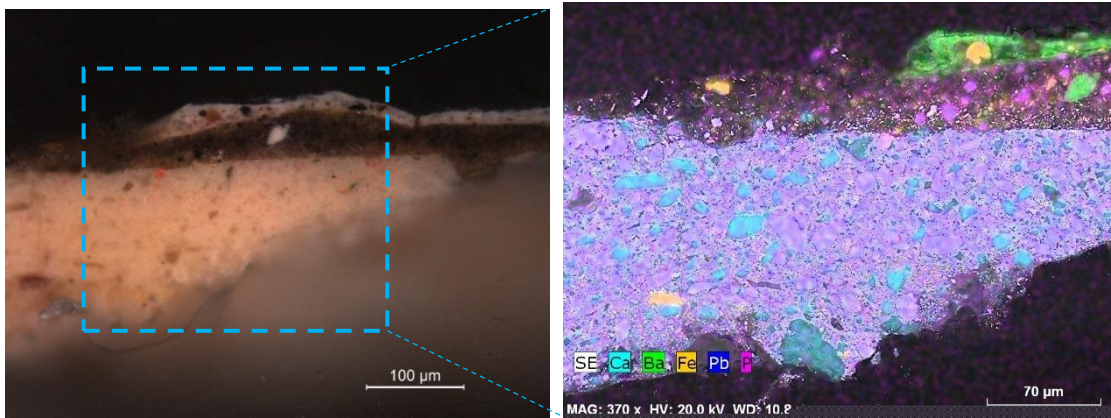


Figura 149a Retrato de Lopo Soares de Albergaria, identificado como Afonso de Albuquerque, c. 1584, MNAA. (esq.) Microscopia ótica da micro-amostra AA4, na zona da barba e mapeamento da análise elementar por SEM-EDS, identificando, na camada de carnação, elementos como o chumbo, o cálcio e o ferro; na zona da barba escura, foram identificados elementos como o fósforo, o bário, o titânio e o ferro; e na barba branca, os elementos bário, titânio e ferro. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC

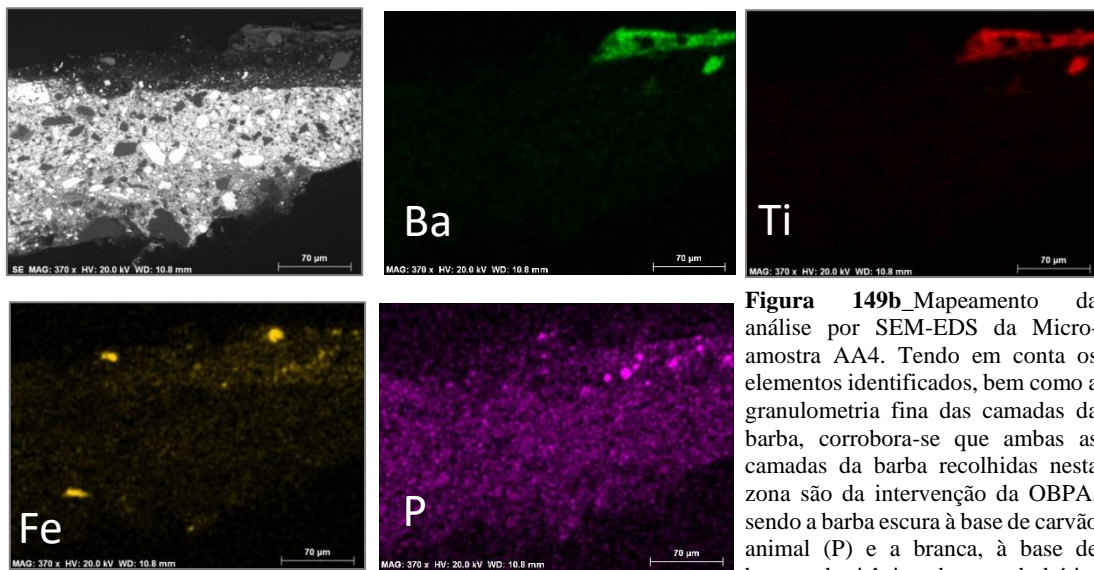


Figura 149b Mapeamento da análise por SEM-EDS da Micro-amostra AA4. Tendo em conta os elementos identificados, bem como a granulometria fina das camadas da barba, corrobora-se que ambas as camadas da barba recolhidas nesta zona são da intervenção da OBPA, sendo a barba escura à base de carvão animal (P) e a branca, à base de branco de titânio e branco de bário. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC

Com efeito, outro dado que contribuiu para este facto foi a identificação do elemento fósforo (P), associado ao pigmento negro de ossos (Cruz, 2004), utilizado pela OBPA, enquanto que nas camadas subjacentes fora identificado o carvão vegetal.

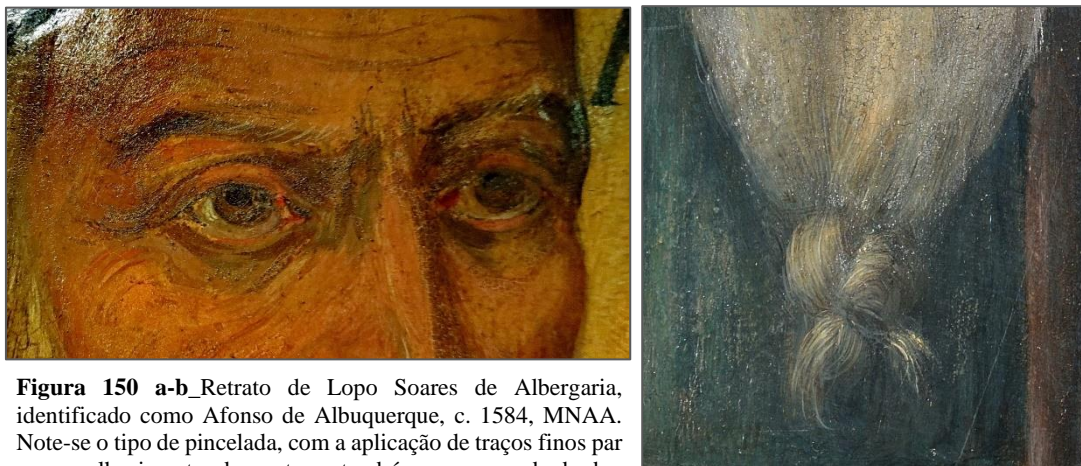


Figura 150 a-b_Retrato de Lopo Soares de Albergaria, identificado como Afonso de Albuquerque, c. 1584, MNAA. Note-se o tipo de pincelada, com a aplicação de traços finos par ao envelhecimento do rosto e também na zona da barba. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC

Outro elemento identificador da intervenção da OBPA é a legenda inferior verde escura, aplicada sobre as legendas originais. Foi recolhida uma micro-amostra dessa zona (AA8) e a sua observação através de microscopia ótica confirmou a aplicação de uma camada verde, de granulometria fina (à base de bário, titânio, ferro e crómio), sobre duas camadas de tom amarelo e vermelho ocre, respetivamente, que associamos a vestígios das legendas dos séculos XIX e XVIII. A identificação de elementos como o chumbo, o ferro, o cálcio, alumínio e magnésio, sugerem preparações com calcite e pigmentos à base de branco de chumbo e de ocres, como já se tinha apontado nos capítulos anteriores.

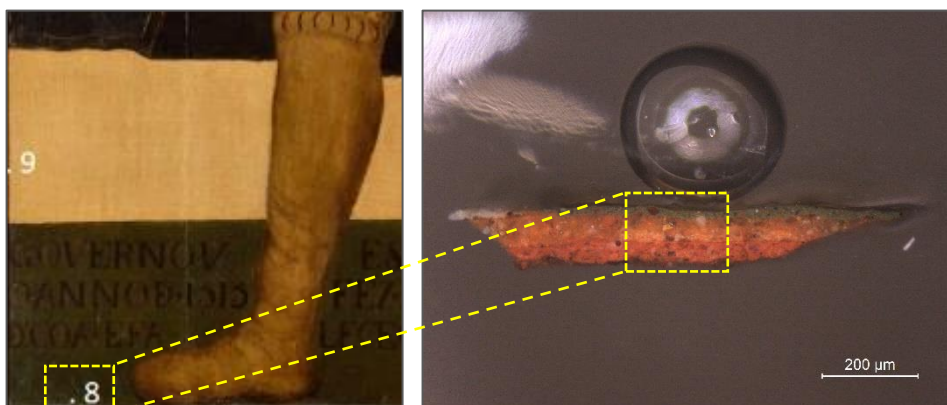


Figura 151a-b_Retrato de Lopo Soares de Albergaria, identificado como Afonso de Albuquerque, c. 1584, MNAA, com localização da zona de recolha da micro-amostra AA8 e respetiva microscopia ótica, indicando a aplicação de uma camada verde sobre outras camadas coloridas, que associamos às legendas mais antigas. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC

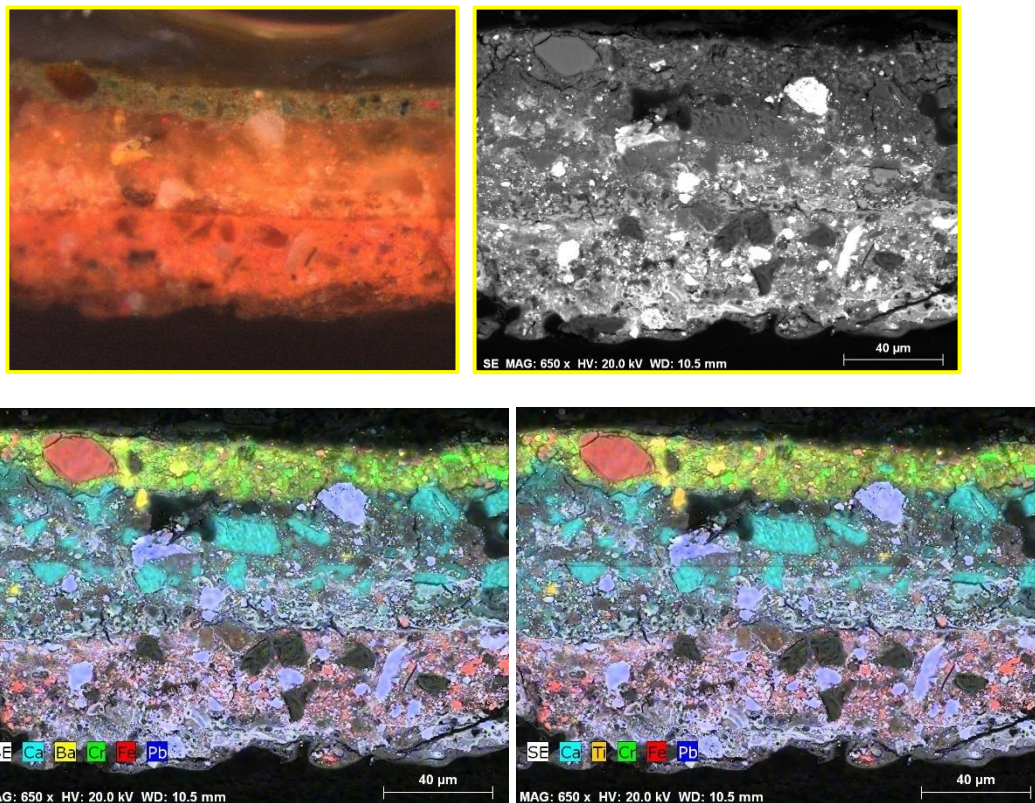


Figura 152c-f_Mapeamento da análise por SEM-EDS da Micro-amostra AA4. Tendo em conta os elementos identificados, bem como a granulometria fina das camadas da barba, corrobora-se que ambas as camadas da barba recolhidas nesta zona são da intervenção da OBPA, sendo a barba escura à base de carvão animal (P) e a branca, à base de branco de titânio e branco de bário. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC

Para a camada superior, com base nos elementos identificados, poderemos associar a utilização dos pigmentos verde crómio, ocre vermelho, branco de zinco e branco de bário.

No retrato de D. Francisco de Almeida, as camadas da OBPA possuem maior espessura. Dado que é um retrato mais antigo, com maior número de lacunas do que o anterior, muitas dessas áreas estão preenchidas com preparações à base de zinco e de bário, sugerindo o recurso ao litopone (alvaiade em pó) para estas camadas (Estaugh, 2004). Estas são facilmente identificáveis por microscopia ótica, nomeadamente pela exposição à radiação UV, dado que o sulfato de zinco apresenta uma superfície brilhante nestas condições. Como já referido em capítulos anteriores, neste retrato, a integração pictórica teve uma grande extensão, por esse motivo, encontrámos estes elementos em praticamente todas as amostras recolhidas, inclusive a cobrir as camadas originais. Quanto às camadas de policromias, foram identificados elementos como o titânio, o crómio, o cádmio e o ferro aos quais podemos associar pigmentos como o branco titânio

(Ti), o verde crómio (Cr), o amarelo e o vermelho cádmio (Cd) e os ocre ou vermelho de marte (Fe).

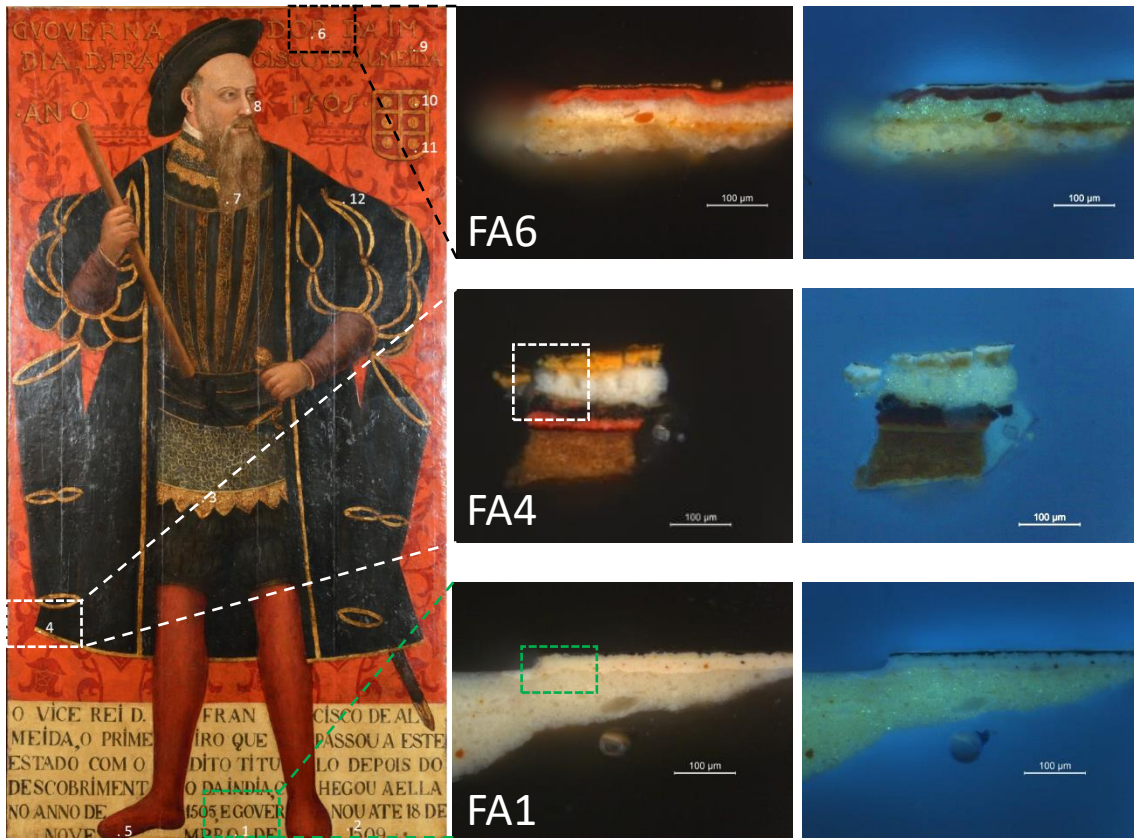


Figura 153a Retrato de Francisco de Almeida, c. 1547, MNAA, com localização da zona de recolha das microamostras FA6, FA4 e FA1 e respetiva microscopia ótica, em Luz visível e FUV. As camadas brilhantes, são indicadoras da presença de bário e de zinco, logo da extensão da intervenção da OBPA. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC

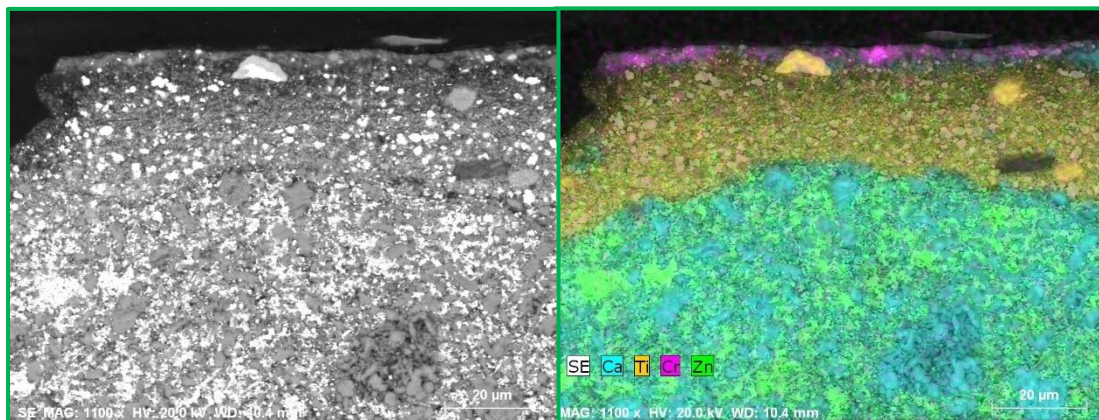


Figura 153b_Mapeamento da análise elemental por SEM-EDS da amostra FA1, da zona da legenda inferior. Nesta amostra não foi recolhido nenhum vestígio da policromia original. Percebemos que as preparações da OBPA são à base de zinco, calcite e bário, a policromia do fundo à base de branco de titânio, com um vestígio da letra com verde crómio, confirmando a reconstituição da maior parte da legenda original. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC

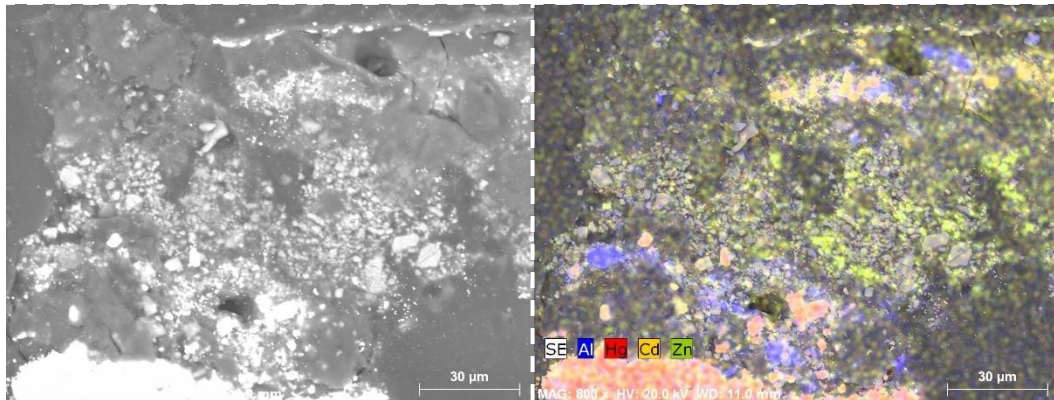


Figura 153c Mapeamento da análise elementar por SEM-EDS da amostra FA, da zona do traje. Nesta amostra a intervenção da OBPA encontra-se sobre a camada de policromia original onde, eventualmente, já se perdera o douramento. Novamente é detetado o zinco na camada de preparação e a utilização do cádmio na camada amarela da superfície. Percebemos que as preparações da OBPA são à base de calcite, zinco e bário (litopone), a policromia do fundo à base de branco de titânio, com um vestígio da letra com verde crómio, confirmando a reconstituição da maior parte da legenda original. Créditos: HERCULES: LJF/DGPC

Assim, resumindo a paleta de pigmentos utilizada na OBPA que conseguimos identificar nos retratos restaurados nesta oficina, destacamos:

- 1_ preparações à base de calcite, bário e zinco (muito provavelmente alvaiade)
- 2_ brancos: Branco de titânio; branco de zinco; branco de bário
- 3_ amarelos: Amarelo de cádmio; ocre amarelo
- 4_ vermelhos: Vermelho de marte
- 5_ preto: negro de ossos
- 6_ verde_ Verde crómio

Curiosamente, no arquivo do Dr. João Couto (MNAA), encontrámos um documento (Anexo I.III.V) com a listagem das cores usadas na Oficina de Restauro (Couto, 1940-62), onde se encontram enumerados estes pigmentos (à exceção do Branco Titânio e do Verde Crómio), incluindo a utilização da «alvaiade de zinco». Apesar de nessa lista constarem pigmentos como o vermelhão e o branco de chumbo, estes foram apenas identificados em camadas subjacentes (primitivas e intervenções), e não nas integrações da OBPA. Em relação a pigmentos como as terras siena e terras sombra, é muito provável a sua utilização nestes retratos, associada a esta campanha, mas de identificação mais complexa, sendo necessário analisar mais retratos e realizar estudos comparativos.

9.7.2 O Archaeological Survey of India

No capítulo 7.1, da Parte I, já foram referidas as intervenções realizadas (e documentadas) pelo ASI na galeria de retratos, entre os anos de 1974 e 1998. Pelo contacto com os colegas da divisão atualmente responsável pelas intervenções de conservação no património móvel do AMVG, percebemos que as estas continuaram até aos dias de hoje e limitadas, como anteriormente, a processos de conservação.

Para além de operações de fixação de policromias em destacamento, foram realizados, ao nível do suporte, preenchimentos nas juntas das tábuas e nas lacunas, com pasta de serrim e cola branca. Ao nível da superfície, foram aplicadas nas lacunas preparações sintéticas para pintura, por vezes coloridas (Fig. 154) ultrapassando, na maioria dos casos, os seus limites. Em termos de textura, ou são muito lisas, ou de textura diferente do suporte sendo, por esse motivo, facilmente identificáveis a olho nu. Até ao momento eram integradas com tintas de óleo e, na maioria das situações, sem isolar previamente a massa de preenchimento ou a própria superfície pictórica (dificultando a sua reversibilidade). Regra geral, é utilizada uma técnica de aplicação da cor com mancha, ao tom do visível, sem recorrer a reconstituições, exceto das linhas principais.



Figura 154a Retrato de D. João de Castro durante intervenção de conservação pelo *senior modelator* do ASI, Sudhir Wahg; AMVG, 2015. Fonte: <https://www.facebook.com/sudhirwagh333/posts/514726898694675>. **Figura 154b.** Verso do mesmo retrato, com pormenor de massas de preenchimento aplicadas nas juntas e sobre as ligações em cauda de andorinha da intervenção da OBPA. Notem-se as fissuras nas massas na zona da junta e numa fratura da prancha. Créditos: HERCULES; LJF/DGPC

A localização e extensão destas intervenções são identificáveis a olho nu e também pelo recurso aos exames de área, como a RIV e a FUV (Figs. 154-155).



Figura 154c_Retrato de D. João de Castro, canto superior esquerdo, em Luz Visível e RIV, com a marcação das intervenções mais recentes, correspondentes com a Fig. 154a. Créditos: HERCULES; IJF/DGPC



(sup., eq.) **Figura 155a** Pormenor do Retrato de Diogo Lopes de Sequeira, canto superior esquerdo, em 2011, observando-se uma lacuna de grandes dimensões no escudo de armas, para além de destacamento de policromia e vestígios de integrações anteriores. Créditos: David Teves Reis, cortesia ASI. (sup., dir.) **Figura 155b**, a mesma zona, em 2019, com a lacuna preenchida e integrada (note-se que com sucessivas integrações, perdeu-se a forma das vieiras). (em baixo) **Figura 155c**_FUV da mesma zona. As zonas escuras indicam a localização da aplicação dos materiais mais recentes. Os mais escuros terão sido aplicados após 2011 e as manchas menos escuras indicam intervenções anteriores do ASI. Créditos: HERCULES; IJF/DGPC

Analisando estas intervenções mais recentes, observamos que a sua extensão é maior, quanto mais antigo é o retrato (Figs. 154-157), paralelamente aos retratos cujos repintes

foram removidos na OBPA (Anexo I.II.IV-VII e I.II.XII). Por um lado, esta situação confirma que os retratos mais antigos (da primeira série) estão em pior estado de conservação, nomeadamente no que diz respeito à coesão e fixação das camadas superficiais, e que terá havido uma evolução técnica que permitiu, como observámos em muitas pinturas do século XVI e XVII, a preservação das camadas primitivas até aos dias de hoje.

Por outro lado, o facto de se terem eliminado as camadas de repintes, colocou as camadas superficiais muito mais expostas às flutuações termo-higrométricas no interior do museu, bem como do comportamento mecânico do próprio suporte lenhoso. Para além disso, a diversidade (e dispersão) de materiais aplicados nestas pinturas desde os anos 50, poderá trazer outro fator de instabilidade no que diz respeito à compatibilidade mecânica entre camadas primitivas e materiais de intervenção. Nesse sentido, há todo um estudo a fazer relativamente à compatibilidade dos materiais a utilizar nestas obras face às condições climáticas a que estão expostas.



Figuras 156 e 157. FUV do retrato de Jorge Cabral (esq.) e do retrato de Matias de Albuquerque (dir.). Notem-se as manchas escuras que indicam as intervenções mais recentes, que surgem em menor quantidade e extensão à medida que a cronologia dos retratos aumenta. Créditos: HERCULES; IJF/DGPC

Esta Parte II da tese foi dedicada à identificação das diferentes intervenções realizadas nesta coleção, desde o século XVI até ao século XXI, sua caracterização formal e elementar (Tab. IX). Recorremo-nos de fontes documentais, da observação direta das obras e de métodos de exame e análise, cujos resultados foram comparados entre si e sujeitos a diferentes interpretações pela equipa. A correlação entre dados, possibilitou a identificação de padrões que se repetiam que, por sua vez, motivaram novos estudos comparativos entre cada retrato, cujos dados contribuíram com mais uma peça ou uma nova dúvida para este puzzle.

Tabela IX. Tabela-resumo da interpretação das camadas de intervenção e renovação						
Evento	Época	Retratos existentes	Tipo de assemblagem	Caracterização Formal	Caracterização material	Casos de estudo
1.ª série	1547	10	3-4 tábuas centrais+2 tábuas laterais cortadas nos limites	Fundo vermelho adamascado com letras douradas; Vestígios de armadura e de faixa decorativa	Preparações com calcite; Pigmentos Vermelho, folha de ouro, ocre, terras, branco de chumbo, azurite	D. Francisco de Almeida; Diogo Lopes de Sequeira; Nuno da Cunha; D. João de Castro
2.ª série	1548-1561	6	2-3 tábuas + 1-2 tábuas estreitas nos limites	Correspondente com reprodução do Livro de Lisuarte de Abreu	Pigmentos: Vermelho; Amarelo de chumbo e estanho; folha de ouro; branco de chumbo; ocre	Jorge Cabral
3.ª série	1581	11	3 tábuas iguais ou 1+tábua mais estreita	Correspondente com reprodução de Pedro Barreto de Resende	Preparações com calcite e branco de chumbo; Pigmentos Vermelho, folha de ouro, Amarelo de chumbo e estanho; ocre; branco de chumbo; carvão vegetal	Fernão Teles de Menezes
Substituições	1581	3	3 tábuas iguais ou 1+tábua mais estreita			Vasco da Gama; Lopo Soares de Albergaria; Afonso de Albuquerque
1.ª intervenção	1581	16	-			Jorge Cabral; Nuno da Cunha; D. Francisco de Almeida
4.ª série	1584-1640	18	Tábua única	Fundos coloridos; Correspondência com reprodução de Pedro Barreto de Resende	Preparações com branco de chumbo; Pigmentos Vermelho, folha de ouro, Amarelo de chumbo e estanho; ocre; terras, branco de chumbo; carvão vegetal; azul esmalte; verdigris;	D. Francisco de Mascarenhas (MNAA); Matias de Albuquerque; D. Miguel de Noronha
2.ª intervenção	1775-1800	43	-	Fundo claro (ocre) em redor das figuras; legenda inferior	Branco de chumbo; calcite; ocre	Retratos até D. Miguel de Noronha
Reposições de retratos em falta e reaproveitamentos de retratos mais antigos		5	-	Composições novas, detetáveis apenas pela radiografia	Branco de chumbo; calcite; ocre; azul da Prússia; amarelo	Nuno Álvares Botelho; D. Francisco Mascarenhas (AMVG); Nuno

					chumbo e estanho; verde crómio;	Lourenço da Cunha; Intervenção sobre Lopo Soares de Albergaria e sobre D. Francisco de Mascarenhas
3.ª intervenção	1825	47	-	Reproduções de Delorme Colaço e de Roncón	Vermelhão; Verde crómio; pigmentos à base de cobre; branco de chumbo	Retratos até meados do século XVII
4.ª intervenção	1839	21	-			
5.ª intervenção	1893- 1894	70	-	Reproduções de Manuel Gomes da Costa	Branco de zinco; branco de bário; amarelo de crómio; cádmio; vermelhão; castanho de manganês; azul índigo	Retratos até finais do século XVII
6.ª intervenção	1953- 1961	7	-	Retorno às camadas de 1547 e 1581	Preparações à base de calcite e litopone; Pigmentos; branco de titânio; vermelho de marte; amarelo de cádmio; negros de ossos; verde crómio	D. Francisco de Almeida; Lopo Soares de Albergaria; Diogo Lopes Sequeira; Vasco da Gama; D. João de Castro; D. Francisco de Mascarenhas D. Miguel de Noronha
7.ª intervenção	1974- presente	Geral	-	Intervenções pontuais detetáveis a olho nu e por FUV	-	Retratos do AMVG

Obviamente que estes resultados são preliminares, sendo necessário continuar o estudo da restante coleção, onde vestígios de novas intervenções poderão eventualmente surgir e contrapor a sequência cronológica apresentada. Contudo, congratulamo-nos por, nesta fase e com os meios disponíveis, termos conseguido corroborar com dados científicos os eventos citados na fortuna histórica da coleção, bem como pela criação de uma metodologia para a identificação das intervenções, agora mais facilmente distinguíveis entre si.

Na Parte III desta tese, iremos concluir a investigação com as propostas para salvaguarda e interpretação desta coleção pela atual tutela, zeladores e público.

PARTE III_PROPOSTAS PARA SALVAGUARDA E RE-INTERPRETAÇÃO DA GALERIA DOS VICE-REIS

Foi pelo interesse pessoal, como conservadora-restauradora de pintura de cavalete, pelos critérios e metodologias de intervenção em conservação e restauro, que abracei este tema que tantos desafios apresenta no contexto desta coleção. O facto de termos conseguido identificar e contextualizar as diferentes intervenções no percurso histórico da Galeria dos Vice-Reis atribui-lhes valores tangíveis, mas também intangíveis cujo reconhecimento, como ficámos a perceber, não é imediato. É este o legado herdado pelo ASI que, até os dias de hoje, como realçado nos capítulos anteriores, foi reunindo esforços para preservar. Para além de ser uma tipologia pouco comum no contexto do património cultural indiano à guarda do ASI, as chefias de então, eventualmente, não terão tido acesso a documentação em inglês acerca da história da Galeria ou das várias intervenções que sofreu. Há que referir que foi com surpresa que a equipa do ASI percebeu a existência das composições subjacentes, por isso, poderemos supor que durante muito tempo houve um total desconhecimento acerca desta coleção, que não nos cabe julgar, mas apoiar ações para uma nova interpretação.

Nas últimas décadas, as chefias do Goa Circle, que até há pouco tempo também tutelavam o Museu, foram demonstrando sensibilidade para a interpretação do património associado ao «Período Português». Deve-se, não só ao mérito de diretores proativos como N. Taher, mas também pela colaboração com equipas portuguesas em escavações arqueológicas em Velha Goa (Rai, N. *et al*, 2013) e relações amigáveis criadas com Portugueses que passaram algum tempo em Goa, como os delegados da Fundação Oriente, conservadores-restauradores e investigadores da área do património cultural. Aos poucos, foi ficando evidente para as chefias locais que era necessário tomar alguma iniciativa para a valorização e conservação da Galeria dos Vice-Reis, dentro da narrativa expositiva do AMVG, pese embora a necessária e morosa fase de aprovação pela Direção do ASI. Assim, da parte do AMVG e da equipa do ASI Goa, sempre houve abertura para acolher a nossa equipa e receber as nossas propostas. Foi com o mesmo interesse que a atual Direção do Museu nos solicitou um levantamento geral do estado de conservação e que medidas poderiam ser tomadas para a boa preservação do conjunto, trabalho que foi

realizado em agosto de 2019, no contexto da bolsa de curta duração da Fundação Oriente¹⁵¹, e enviado ao AMVG e ao Circle do ASI de Goa.

10. CONDIÇÕES DE PRESERVAÇÃO E ESTADO DE CONSERVAÇÃO

10.1 Condições de preservação dos espaços expositivos¹⁵²

Desde a nossa primeira visita aos corredores do AMVG, em 2005, as condições de exposição da coleção foram melhoradas, desde medidas como a substituição do teto em fibrocimento por uma estrutura que proporciona uma circulação de ar mais eficiente; a colocação de portadas tradicionais translúcidas nas janelas (o que permite a entrada de luz natural, bloqueando a exposição à radiação UV, mas apenas na galeria 6) e a instalação de um sistema de iluminação que evita a abertura das janelas e melhora a exposição e valorização do acervo (embora apenas existente na galeria 6). Para além disso, em termos de segurança, observou-se que houve um reforço ao nível da vigilância humana e também de câmaras. Existe uma barreira entre a zona de circulação e as pinturas que evita o manuseamento. As pinturas estão colocadas na parede e apenas têm contacto com essa superfície no limite inferior.

Existem, porém, algumas situações que poderiam ser melhoradas, nomeadamente:

a) a monitorização e registo dos níveis de humidade e de temperatura. As pinturas sempre foram expostas a ambientes não controlados, com ciclos ambientais regulares e, nestas condições, os danos mecânicos neste tipo de suportes foram sendo minimizados ao longo do tempo (Maekawa, Beltran & Henry, 2015). O que deve ser evitado é a exposição às flutuações abruptas destes parâmetros. Contudo, somente após, pelo menos, um ano de monitorização e registo será possível perceber os níveis médios de flutuação de temperatura e humidade e desenvolver um plano para mitigação e/ou controlo desses efeitos.

¹⁵¹ Agradecemos ao conservador-restaurador David Teves Reis a colaboração prestada neste trabalho, bem como a cedência dos registos fotográficos.

¹⁵² O diagnóstico das condições de preservação da coleção é apenas baseado na observação direta das obras e dos espaços, não tendo sido utilizado equipamento para medição das condições termo higrométricas ou da exposição à radiação de UV. Quanto ao estado de conservação das pinturas, também é baseado na observação direta de retratos em reserva e em exposição e suportado pelas informações recolhidas do estudo científico de 15 casos.

b) As janelas das galerias 7, 8 e 9 do piso superior não possuem caixilharia e estão protegidas por grades e redes de trama larga, por onde podem entrar pequenos animais como répteis, roedores e insetos; a colocação de redes mosquiteiras será suficiente para evitar a entrada de animais mais pequenos.

c) Apenas a Galeria 6 possui portadas translúcidas, uma solução que deveria ser repetida nas restantes galerias pelos motivos já apontados.

d) Algumas das estruturas expositivas antigas são em contraplacado, que se encontra atualmente infestado de térmitas ou outro inseto xilófago, pelo que devem ser tratadas com urgência, antes que o ataque biológico possa atingir o piso, o teto ou os objetos em exposição.

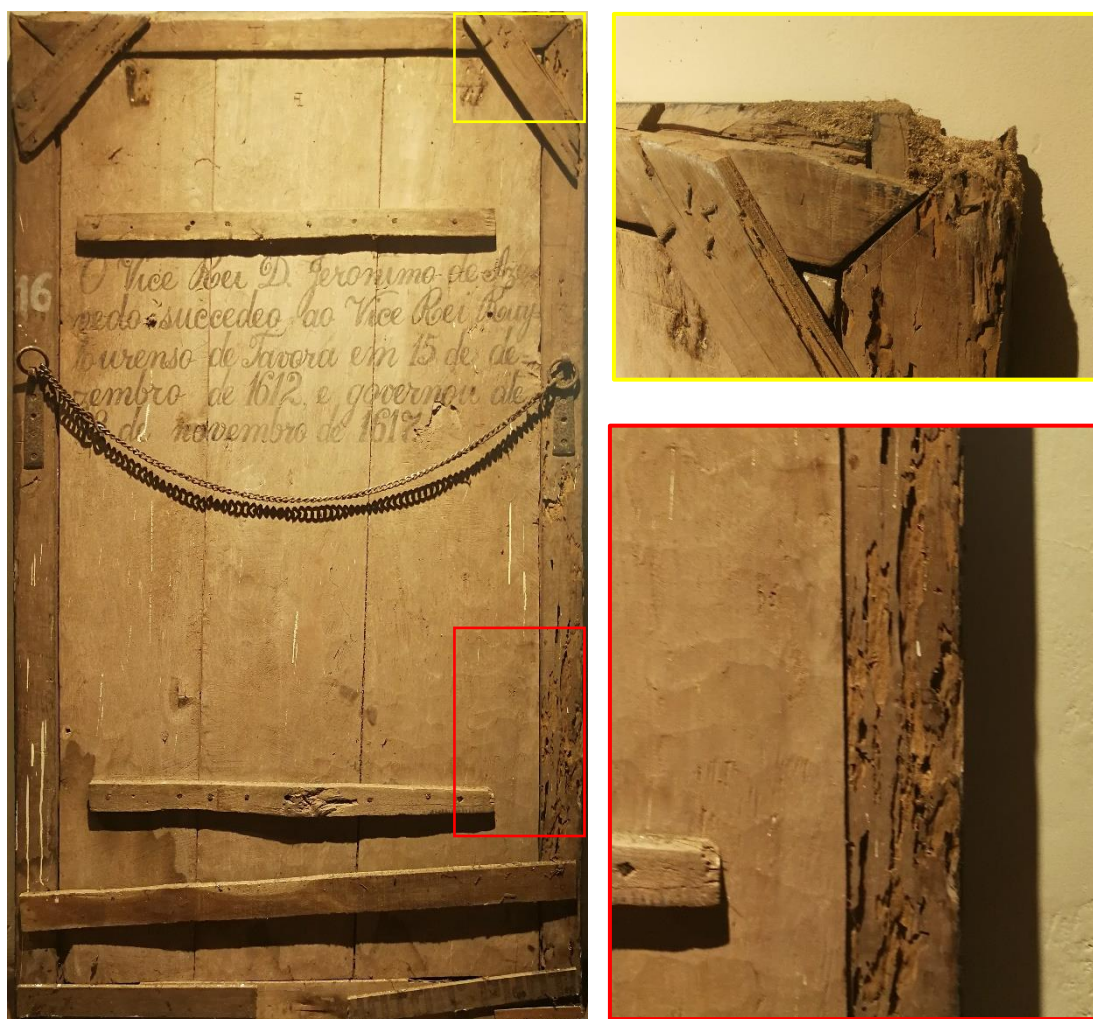
10.2 Estado de conservação das pinturas em exposição¹⁵³

Em termos globais, a maioria dos danos detetados na superfície destas pinturas foram causados por tensões mecânicas entre os suporte (madeira ou tela) e as camadas de superfície. Este é um problema decorrente da aplicação de estruturas de reforço (sistema de travessas ou grades) deficientes, que não cumpriram (ou deixaram de cumprir) a sua função, e que não foram substituídas, originado empenos, fraturas e fissuras nos suportes lenhosos, bem como enfolamentos nos suportes têxteis, contudo, não foi ainda possível observar o verso de algumas telas e aferir o estado de conservação. Estas condições refletiram-se no estado de conservação das superfícies, ao longo do tempo, originando destacamentos e perdas da camada pictórica.

As perdas de material dos suportes em madeira têm vindo a ser colmatadas com pastas de serrim e cola vinílica, solução inadequada e que fomenta novos destacamento. Para além disso, algumas dessas massas não são aplicadas dentro dos limites das lacunas, nem apresentam um correto nivelamento e acabamento relativamente à superfície e sua textura, alterando-se assim o aspeto geral das zonas onde são aplicadas. Outra situação observada nos suportes lenhosos foi uma provável infestação ativa de insetos xilófagos ou térmitas. Em vários casos são evidentes os vestígios de galerias internas (nos painéis e nas molduras), muitos deles preenchidos com pasta de serrim. Durante o workshop,

¹⁵³ O diagnóstico apresentado é generalizado, havendo retratos em melhor estado de conservação do que outros, que não apresentam todas as patologias mencionadas. Será necessária uma campanha mais demorada que permita a realização de um diagnóstico completo de cada pintura.

detetamos que algumas das molduras apresentavam fragilidade estrutural, observando-se pó de serrim com origem nas galerias de insetos xilófagos (Fig. 158). Confirmando-se que existe um ataque biológico ativo, toda a coleção deverá ser desinfestada ou imunizada. Identificaram-se também alguns casos de infecção microbiológica, em especial na superfície das pinturas nas quais aparentemente foi utilizada cera-resina para fixação (Fig. 84a), e também em alguns casos de pinturas em reserva, uma situação que também requer vistoria urgente.



Figuras 158a-c. Verso do retrato de D. Jerônimo de Azevedo, AMVG, com marcação de zonas em destaque. Note-se o sistema antigo de estrutura com duas travessas centrais (comum à maioria dos casos) e a adição de travessas de reforço na zona inferior e nos cantos. Nas zonas em destaque identificamos vestígios de galerias de insetos xilófagos na moldura, com serrim na zona superior, sugerindo que estará ativo e passível de contaminar zonas adjacentes. Créditos: David Teves Reis, 2019. Cortesia ASI

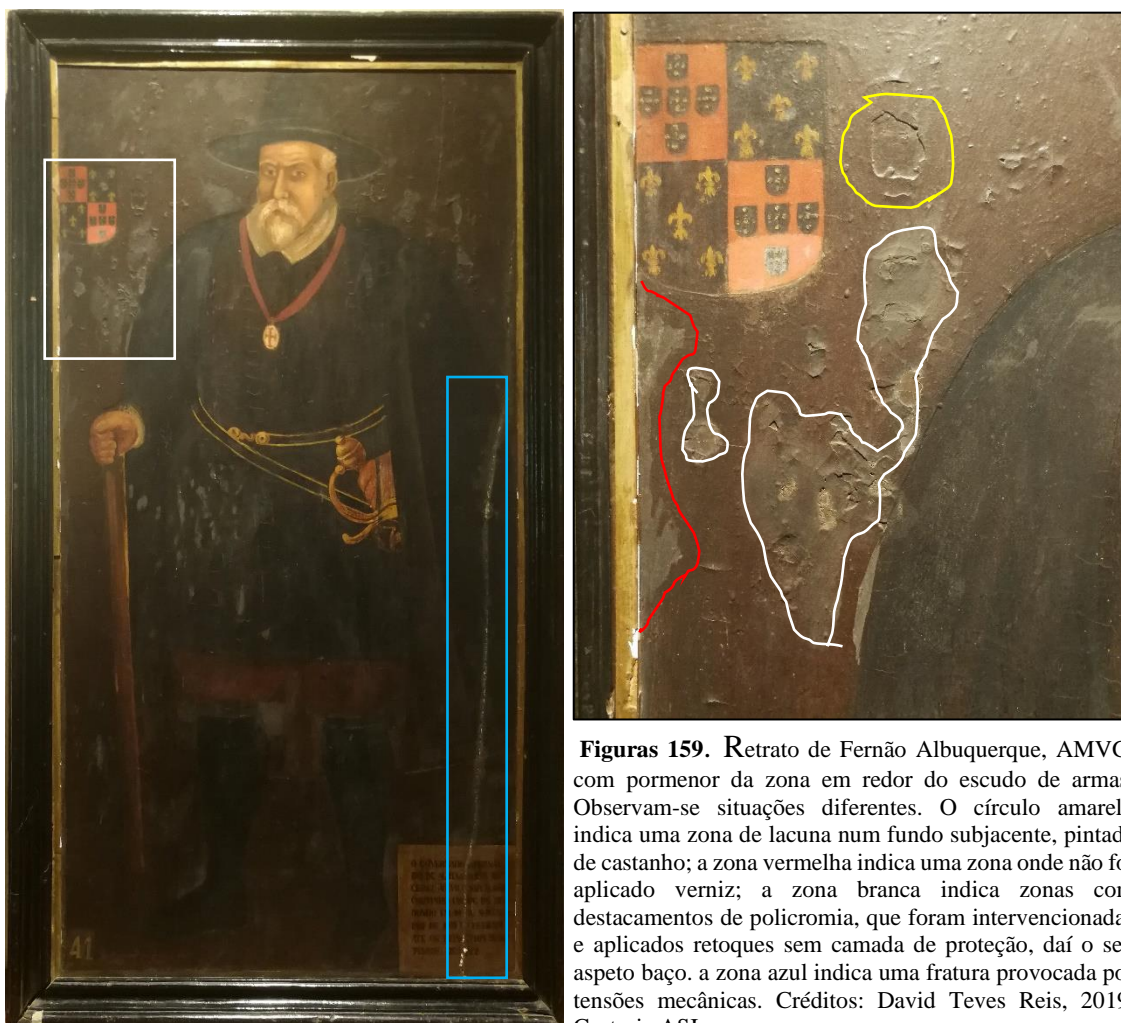
Quanto às superfícies pictóricas, existem situações distintas: as pinturas sobre tela, no geral, encontram-se estabilizadas, com casos pontuais de destacamentos, bem como de

preenchimentos, retoques e camadas de verniz que requerem revisão/substituição. Relativamente às pinturas sobre madeira restauradas na OBPA, os repintes foram eliminados e as lacunas preenchidas e integradas. Contudo, nestes casos, observa-se a alteração cromática destas intervenções, encontrando-se as massas de preenchimento com aspeto quebradiço, fragilizado e elevado risco de perda. As camadas originais apresentam já muitos vestígios de intervenções recentes, pelo que depreendemos que estão em pior estado de conservação relativamente às restantes, dada a sua maior exposição às flutuações termo-higrométricas (Figs. 154-155).

Na maioria das pinturas sobre madeira executadas a partir da segunda metade do século XVII, os repintes cobrem apenas o fundo em redor das figuras, que se encontram estabilizadas, à exceção das camadas de verniz oxidado, comum nestes casos. Finalmente, quanto aos retratos sobre madeira até meados do século XVII, e com base nos casos estudados, sabemos que aqueles executados em 1547 já deverão possuir poucos vestígios das camadas originais, o que já não sucede com os da segunda série (1548-1561). As intervenções realizadas em 1581, aparentam encontrar-se estabilizadas, e bastante completas, tendo por base os exames de áreas e as observações sob luz-rasante (ver cap. 9). Não obstante, é normal que surjam alguns casos com lacunas nestas camadas, que ainda não foi possível contabilizar neste primeiro levantamento. Já a “camada ocre” atribuída ao século XVIII, bem como os repintes do século XIX apresentam coesão nos vários casos estudados, observando-se algumas lacunas pontuais que foram depois pintadas por Gomes da Costa, sem realizar o seu preenchimento, sendo, por isso, zonas facilmente identificáveis (Fig. 159). Já a intervenção do Capitão, ainda se encontra coesa. Os poucos casos que possuem lacunas, são em zonas com patologias ao nível do suporte.

Finalmente, em todos os casos, através da exposição à fluorescência UV, conseguimos distinguir camadas de verniz aplicadas pelo ASI nas últimas décadas (o que já não sucede nas pinturas em reserva), bem como identificar a olho nu retoques pontuais, sobre o verniz que surgem baços (Fig. 159). Estes deveriam ser revistos e substituídos, nomeadamente no nivelamento e correta delimitação das massas de preenchimento, bem como a integração com técnicas diferenciáveis e tintas de elevada permanência, estabilidade e reversibilidade. O sistema de suporte com corrente de ferro (Fig. 158) deveria ser revisto

ou adaptado, de modo a minimizar o risco de quebra ou desprendimento dos elementos de sustentação.



Figuras 159. Retrato de Fernão Albuquerque, AMVG, com pormenor da zona em redor do escudo de armas. Observam-se situações diferentes. O círculo amarelo indica uma zona de lacuna num fundo subjacente, pintada de castanho; a zona vermelha indica uma zona onde não foi aplicado verniz; a zona branca indica zonas com destacamentos de policromia, que foram intervencionadas e aplicados retoques sem camada de proteção, daí o seu aspeto baço. a zona azul indica uma fratura provocada por tensões mecânicas. Créditos: David Teves Reis, 2019. Cortesia ASI

10.3 As reservas

As reservas do AMVG são constituídas por duas salas, de pé direito alto e sem aberturas. As pinturas estão colocadas em estruturas metálicas verticais, com várias divisórias e cobertas com filme plástico espesso.

No que diz respeito às condições de preservação do espaço, a circulação do ar é menos eficiente que nos pisos de exposição, o que, associado à pouca exposição à luz, cria condições favoráveis a um ambiente húmido e sujeito ao surgimento de micro-organismos e outras pestes como insetos xilófagos e térmitas. A proteção das pinturas com capas de plástico é útil no que diz respeito à proteção do pó e de outras sujidades

indesejáveis, mas, por outro lado, cria um microclima em redor da pintura, aumentando os níveis de humidade relativa, o que poderá agravar ou acelerar os efeitos de ataques microbiológicos. A colocação das pinturas acima do nível do piso térreo é uma solução muito positiva para evitar diversos agentes de deterioração.

Recomendamos ventilação regular destes espaços, a limpeza do pó e a vistoria dos objetos em madeira, em especial de vestígios de depósitos de serrim. Sugerimos também a substituição das capas de plástico por tecido-não-tecido, ou outro material que permita a circulação do ar. A maior urgência, porém, é proceder à desinfestação e desinfeção curativa e preventiva da coleção em reserva, bem como do mobiliário de armazenamento.

Relativamente ao estado de conservação, existem diferentes situações a registar, dado que as pinturas em reserva estão, no geral, em pior estado de conservação que aquelas em exposição. A maioria das pinturas sobre tela, em termos do suporte, sofreram diversos processos de degradação, apresentando rasgões e lacunas de grande dimensão. Em algumas foram realizados restauros que não foram eficientes, agravando o estado de conservação destes objetos. Após o workshop, a atual Direção decidiu colocar as pinturas sobre tela em pior estado de conservação, encaixadas entre as molduras e os suportes de contraplacado, para evitar o agravamento dos danos até que se possa proceder a tratamentos de conservação e restauro. Nesse sentido, foi recomendada a colocação de um tecido tampão entre a superfície de contraplacado e o suporte, com o objetivo de evitar a acidificação das fibras têxteis.

Ao nível da superfície, os estados de conservação das camadas pictóricas refletem a estabilidade dos suportes. Assim, existem casos com elevado risco de destacamento e perda de material, e outros apenas com o verniz oxidado e escurecido (o que pode ocultar outros danos) e destacamentos e zonas de lacuna, localizada nas áreas onde o suporte se encontra danificado.

Quanto às pinturas sobre madeira na reserva, também se encontram em pior estado de conservação do que aquelas em exposição e, por norma, já sem vestígios de camadas de verniz recentes e cobertas com uma camada de pó, que, numa primeira avaliação, poderá ocultar outros danos. Ao nível do suporte, observamos danos como: fraturas (parciais ou afetando as pranchas inteiras); madeira fragilizada e apodrecida por contacto direto com

elevados níveis de humidade (identificável por linhas de maré) e consequente ataque microbiológico; sistema de reforço estrutural antigo ineficaz e/ou com adições que não cumpriram a sua função, encontrando-se a provocar tensões mecânicas; os elementos metálicos presentes (pregos e ferragens), incluindo nas molduras, apresentam indícios de corrosão; ataques de insetos xilófagos ativos, mais especificamente nas molduras, o que pode envolver um elevado risco de contaminação para outros objetos em madeira.

Relativamente às superfícies pictóricas, para além de uma espessa camada de sujidade superficial e de vernizes oxidados e escurecidos, são mais frequentes as situações de destacamento de camadas pictóricas, às quais se associam zonas de lacuna dos repintes mais recentes. No caso específico dos retratos atribuídos ao século XVI, observamos alguns casos onde se identificam a olho nu, e sob os repintes do século XIX, os vestígios dessas camadas, com lacunas de dimensão variável, sugerindo que nestes casos, as camadas primitivas estão em mau estado de conservação.

11. SUGESTÕES PARA MELHORIA DAS CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO¹⁵⁴¹⁵⁵

11.1 Conservação preventiva¹⁵⁶

A conservação preventiva em museus gira em torno da mitigação e prevenção dos dez agentes de deterioração (Perdersoli, Michalski & Antomarchi, 2016), uma tarefa que se pode revelar desafiante quando se trata de coleções expostas em edifícios históricos, neste

¹⁵⁴ Entenda-se neste capítulo que a definição de Conservação, respeita a terminologia adotada pelo ICOM-CC nas conferências trianuais de 2008, em Delhi, segundo a qual “Corresponde a todas as medidas e ações tomadas no sentido de salvaguardar o património cultural tangível, assegurando assim a sua acessibilidade para gerações atuais e futuras. A Conservação compreende ações como a Conservação Preventiva, a Conservação Curativa e o Restauro. Todas as medidas e ações deverão respeitar o significado cultural e as propriedades físicas do bem cultural” (ICOM-CC, 2008). Tradução da autora da versão inglesa.

¹⁵⁵ As propostas apresentadas são gerais, com base num levantamento preliminar, feito por observação direta e registo das patologias mais frequentes e que requerem uma atenção mais célere. Recomendamos a realização de um diagnóstico exaustivo de todos os retratos, com mapas de patologias. As propostas são fundamentadas na formação académica e experiência prática pessoal, bem como pela consulta de obras de referência de conservação e restauro de pintura de cavalete (Nicolaus, 1999; Dardes & Rothe, 1995; Calvo, 2002, 2003; Phenix & Chui, 2009; Stoner & Rushfield, 2012; Ortiz, 2012, entre outras)

¹⁵⁶ De acordo com a resolução adotada pelo ICOM-CC na 15.ª Conferência Triannual, em Nova Delhi (2008), a conservação preventiva diz respeito a “Todas as medidas e ações tomadas no sentido de evitar e minimizar deterioração futura ou perda. Estas são realizadas no contexto de um objeto ou sua envolvente, mas com mais frequência um grupo de objetos, independentemente da sua época e condição. Estas medidas e ações são indiretas – elas não interferem com os materiais e estruturas dos objetos. Elas não modificam a sua aparência. Tradução da autora da versão inglesa.

caso, no antigo Convento de São Francisco¹⁵⁷, de fundação quinhentista. No caso específico de Velha Goa, o ambiente e a envolvência do, trazem desafios adicionais, a começar pelo tipo de clima sub-tropical, ao qual está associado um período de monção; a densa vegetação, habitat de diferentes tipos de pestes, mas também pelos crescentes níveis de poluição devido à pressão imobiliária e à passagem de uma via rápida, recentemente construída nos limites da zona protegida (Fernandes, 2020) (Fig. 160).



Figura 160. Vista aérea de Velha Goa, assinalando a amarelo o Convento de S. Francisco e a Igreja do Espírito Santo. Note-se no canto inferior direito da imagem, a via rápida em construção, bem como zonas urbanas muito perto do complexo monumental. Créditos: Google Maps, 2022.



Figuras 161 e 162. (esq.) Igreja do Espírito Santo e Convento de São Francisco durante a monção. (dir.) Entrada do AMVG. Créditos: David Teves Reis, 2019

¹⁵⁷ A construção do Convento de São Francisco, e contígua Igreja do Espírito Santo, surgiu da iniciativa de Frei António do Louro. Tendo pedido autorização ao rei D. Manuel em 1513, apenas em 1520 é lançada a primeira pedra. O risco é atribuído, por António Nunes Pereira (2005) ao mestre de obras do rei na Índia, Manuel de la Ponte (ativo entre 1517-1525). O claustro terá sido reconstruído em 1707 e o convento reconstruído no contexto do plano de revitalização da Velha Cidade, por Pombal, após 1774. De acordo com a descrição do mesmo autor, no Portal do Património de Influência Portuguesa (HPIP) “O Convento de São Francisco ainda conserva grande parte da volumetria que existia durante o século XVIII. A ala principal do convento, de dois pisos, desenvolve -se no sentido este-oeste, tal como a igreja, que se encosta pelo lado sul a esta extensa ala e cuja fachada está voltada a poente. O claustro principal desenvolve -se a partir desta ala, a norte da igreja. A galeria térrea, possui arcos de volta inteira articulados por pilastras toscanas. Ainda para o lado norte estende -se uma ala adicional, que se encosta ao lado poente do Palácio do Arcebispos”.



Figuras 163 e 164. (esq.) Galeria 6 do AMVG. Note-se a barreira de segurança, o novo sistema de iluminação e as portadas tradicionais translúcidas, em contraste com a galeria 7, com as janelas com grades e sem portadas e a iluminação com lâmpadas fluorescentes. Créditos: Fernando Pereira; Mónica Reis, 2019

Fazer a avaliação de riscos, definir as prioridades de ação e implementar medidas com vista à melhoria das condições de preservação requer o planeamento por uma equipa multidisciplinar (pois envolve desde questões estruturais a questões de manutenção básica dos espaços) e os resultados nem sempre têm a visibilidade que merecem. Contudo, têm importância primordial para a conservação dos acervos e, se eficazmente implementadas nas instituições (consoante os recursos disponíveis), poderão reduzir drasticamente o risco de danos nas coleções e assegurar a sua preservação a longo prazo (Perdersoli, Michalski & Antomarchi, 2016).

Assim, tendo por base a avaliação preliminar e as situações reportadas nos capítulos anteriores, enumeramos algumas ações, no âmbito da preservação, que consideramos prioritárias tendo em vista a salvaguarda da coleção:

- a) Vistoria (e eventual tratamento) do isolamento do telhado, cobertura e caixilharias contra águas pluviais e infiltrações;
- b) Vistoria (e eventual tratamento) de fendas ou outros pontos de infiltração nas paredes;
- c) Prevenção do acesso de roedores, morcegos, pássaros e répteis no interior do edifício, nomeadamente através das janelas e gradeamentos de acesso ao claustro;
- d) Inspeções mais regulares de atividade biológica (micro-organismos e insetos) e pestes, e realização de imunizações sazonais;
- e) Ventilação frequente das salas das reservas e limpezas regulares destes espaços (sem detergentes);

- f) Redução da exposição à radiação UV pela colocação das portadas tradicionais nas restantes janelas;
- g) Implementação de um plano para monitorização e registo dos níveis de temperatura e de humidade relativa das várias galerias e das reservas.
- h) Inspeções mais regulares do estado de conservação dos retratos e elaboração de fichas de diagnóstico atualizadas;

11.2 Conservação curativa¹⁵⁸

Uma das mais valias do projeto *Old Goa Revelations* foi a oportunidade de trabalhar diretamente com a equipa responsável pelas intervenções nesta coleção, da divisão de Aurangabad e do Laboratório de Conservação de Ajanta, que têm dedicado a sua carreira a essas grutas e ao estudo e conservação de pintura mural, de bens arqueológicos ou de património edificado. Discutindo, em conjunto, as questões de conservação da coleção, percebemos que existe uma lacuna em termos de conhecimento específico de técnicas de conservação e restauro de suportes lenhosos e têxteis, bem como de superfície pictóricas de médio oleico. Durante a nossa estadia em janeiro, e também em agosto, fomos discutindo técnicas específicas para conservação deste tipo de obras e indicada bibliografia de referência (Dardes & Rothe, 1995; Phenix & Chui, 2009; Stoner & Rushfield, 2012), com esperança mútua de que um dia seja possível desenvolver ações de formação nestas áreas. Foi com satisfação que observámos trabalhos posteriores desta equipa, nas pinturas sobre madeira da Igreja do Espírito Santo, e o recurso às metodologias e critérios de intervenção que tinham sido previamente discutidas conosco.

Com base na avaliação preliminar realizada às pinturas em exposição e em reserva, detetámos várias situações que requerem ação urgente, relacionadas com a estabilização e consolidação dos suportes lenhosos e têxteis, bem como das superfícies pictóricas:

¹⁵⁸ De acordo com a resolução adotada pelo ICOM-CC na 15.ª Conferência Triannual, em Nova Delhi (2008), a conservação curativa diz respeito a “Todas as ações diretamente aplicadas num objeto ou grupo de objetos visada a travar processos de degradação em curso ou para reforçar a sua estrutura. Estas ações apenas são realizadas quando os objetos se encontram num tal estado de fragilidade e deterioração, que possa implicar a perda da sua existência num relativo curto espaço de tempo. Estas ações por vezes modificam a aparência dos objetos.” Tradução da autora da versão inglesa.

- a) Desinfestação e imunização de todas as pinturas sobre madeira, bem como de vitrinas e mobiliários de exposição em madeira; Desinfecção de suportes lenhosos e têxteis contra agentes de bio-deterioração (insetos e fungos). Os produtos a utilizar não deverão manchar o suporte, ou danificar a policromia;
- b) Consolidação de suportes lenhosos em desagregação, recorrendo a técnicas faseadas e a produtos quimicamente estáveis, compatíveis com o suportem, que não provoquem manchas e danos adicionais no suporte e da superfície;
- c) Revisão e construção de sistemas de reforço da estrutura de assemblagem de painéis, removendo ou substituindo travessas que se encontrem a provocar tensões mecânicas. Será necessário estudar o sistema mais adequado, tendo em conta a identificação da madeira utilizada, bem como as questões já apontadas para o clima local; eventualmente seria viável um sistema assente em todo o perímetro interior da moldura, que possa exercer uma pressão ajustável no conjunto de painéis, como aquele utilizado no retrato de D. Francisco de Mascarenhas, do MNAA (Fig. 138);
- d) Revisão e reforço estrutural dos suportes têxteis; construção de novas grades para o seu estiramento; Revisão e melhoramento da estabilidade das molduras, nomeadamente da união dos vários elementos;
- e) Estabilização ou substituição de elementos metálicos e de outras ferragens com corrosão/oxidação;
- f) Eliminação e substituição de massas de preenchimento do suporte que não estejam a cumprir a sua função, que estejam fissuradas, ou que não tenham sido corretamente aplicadas, de acordo com o nível e textura da superfície. Não se deverá recorrer à pasta de serrim com cola branca para preenchimentos de lacunas do suporte, dado que rapidamente fissuram e retraem, sendo preferível a utilização de soluções mecanicamente mais estáveis, como, por exemplo, a parquetaria que poderá ser uma opção (Nicolaus, 1999; Dardes & Rothe, 1995). Em lacunas de menor profundidade, a utilização de madeiras leves, como a balsa, seguida da aplicação de pastas à de celulose e de massas de acabamento para integração (compatíveis e reversíveis), deverá ser testada;
- g) Relativamente às superfícies pictóricas, a medida mais urgente a realizar é a fixação e estabilização de camadas em destacamento, assegurando que a emulsão ou dispersão utilizada possua reversibilidade satisfatória, estabilidade e compatibilidade, com o

objetivo de assegurar uma adesão eficaz entre as várias camadas presentes. Será necessário efetuar testes prévios de adesividade, quer nas camadas pictóricas, quer nas preparatórias e destas com o suporte, dada a diversidade de materiais presentes e eventuais reações diferentes a uma mesma solução. O produto não deverá manchar a superfície, ou deixar filme.

- h) Ao nível da limpeza das superfícies, sugerimos a remoção de sujidade superficial (constituída por poeiras e outros depósitos), bem como de intervenções mais recentes que não estejam devidamente executadas ou que estejam a afetar a preservação de materiais circundantes, como integrações que apresentem alterações cromáticas, preenchimentos incorretos e vernizes oxidados. Recomenda-se a monitorização desta operação através da observação regular com lâmpada de UV, para controlar o nível de limpeza, evitando o risco de eliminar a pintura da superfície;
- i) No seguimento deste processo, poderá ser necessário substituir massas de preenchimento, processo que deverá ser antecedido e seguido de isolamento com uma camada de verniz, ou de outro adesivo reversível e que não prejudique a integração, com o objetivo de proteger a camada pictórica e assegurar a reversibilidade da intervenção. As massas poderão ser de base vinílica ou acrílica (mais flexível), devendo evitar-se ligantes orgânicos devido ao risco de biodeterioração, ou então a adição de desinfetantes. Estas massas não podem ultrapassar os limites das lacunas e deverão possuir um acabamento semelhante à textura da superfície;
- j) Havendo necessidade de integração cromática, é necessário fazer o isolamento da massa de preenchimento, para que esta não interfira com a absorção do pigmento e também para assegurar a reversibilidade do processo em qualquer momento. Todos os materiais deverão ser reversíveis e estáveis, de elevada qualidade (as tintas de elevada permanência) e de qualidade superior. As técnicas de integração poderão variar consoante o tipo de lacuna, sendo um tema que requer maior aprofundamento e evolução deste processo.
- k) Quanto às camadas de proteção, deverão ser finas, incolores e compatíveis com os materiais utilizados para isolamento das massas e para a integração. Deverão ser estáveis e resistentes à radiação UV.

12. DESAFIOS ATUAIS PARA O RESTAURO¹⁵⁹ DA COLEÇÃO

La idea de que los objetos pueden existir en un estado falso no es correcta. Todos los estados por los que atraviesa un objeto desde su creación son testimonios fiables y verdaderos de su historia. Considerar que uno de ellos es más verdadero, más auténtico que otros, no está objetivamente justificado. (Muñoz Viñas, 2003, p. 92)

A discussão das problemáticas em torno de uma eventual intervenção de restauro na galeria, entenda-se, da eliminação dos repintes e consequente reconstituição pictórica e integração cromática, foi iniciada durante a dissertação de mestrado (Reis, 2014). Cinco anos antes do workshop do OGR, em jeito de previsão, já levantávamos questões sobre este tema¹⁶⁰, que agora temos mais dados para responder.

Não consideramos coerente fundamentar soluções ou metodologias de intervenção de restauro sem ter primeiro acesso a informação técnica específica que possa esclarecer questões como:

- O real estado de conservação de todos os retratos da coleção, incluindo os que estão em reserva;
- Quantas camadas de repintes existem, a que campanha de intervenção correspondem, qual a sua extensão e qual o seu estado de conservação;
- Qual a extensão das camadas mais primitivas e qual o seu estado de conservação;
- Será possível estabelecer continuidade e coerência em todos os painéis relativamente à época de execução?
- Os materiais e produtos que utilizamos na Europa, são compatíveis com o clima de Goa? (Reis, 2014, p. 112)

¹⁵⁹ De acordo com a resolução adotada pelo ICOM-CC na 15.ª Conferência Triannual, em Nova Delhi (2008), o restauro diz respeito a “Todas as ações realizadas diretamente num único bem estável, com o objetivo de facilitar a sua apreciação, compreensão e uso. Estas ações são realizadas somente quando o bem perdeu parte do seu significado ou função através de modificações anteriores ou degradação. Devem ser baseadas no respeito pelo material original. Na maioria das vezes estas operações modificam a aparência do bem”. Tradução da autora da versão em inglês.

¹⁶⁰ Apesar de ser uma situação que não se prevê que vá ocorrer nos próximos tempos, e cuja decisão caberá, para todos os efeitos, exclusivamente ao ASI, optámos por retomar este assunto, considerando que poderá contribuir para novas oportunidades de reflexão entre as equipas.

Através desta fase de investigação, conseguimos identificar e contextualizar as fases de execução e de intervenção, bem como aferir, ainda que de um modo geral, o estado de conservação em 11 retratos estudados com exames de área e na estante coleção (incluindo na reserva), apenas por observação direta. Relativamente à eficácia e compatibilidade dos materiais, será ainda necessária a realização de mais estudos e de testes nesse sentido, contudo, em cidades com Nova Delhi ou Bombaim já existem fornecedores de produtos e de materiais específicos para conservação e restauro, o que poderá facilitar amostragens e novas investigações nesse sentido. Finalmente, a questão da coerência entre camadas visíveis é um tema que poderá originar polémica, porque, na nossa opinião, uma metodologia de intervenção para a eliminação de repintes não pode, neste caso, considerar-se caso-a-caso, mas sim tendo em conta a generalidade da coleção e a sua leitura global. Assim, somos da opinião que a metodologia a adotar terá de ser comum, no sentido de evitar a exposição, em simultâneo, de diferentes momentos de intervenção, de diferentes *protoestados* (Muñoz-Viñas, 2003), realizados em contextos diferentes, algo que, na nossa opinião, também poderá gerar erros de interpretação.

Em termos práticos, vamos simular quatro cenários e suas eventuais consequências (Tab. IX-XII) de modo a ilustrar as diferentes situações que poderão ocorrer, em simultâneo, nas várias séries de retratos da coleção. É evidente que sem a prévia realização de exames de área em todos os retratos com repintes integrais, as *consequências* e as *opções* apresentadas são apenas hipotéticas, mas servem como exercício de cenários passíveis de ocorrer, e para os quais pretendemos alertar, e que deverão ser explorados para promover futuras discussões e diálogos.

Tabela X_ Opção A_ Eliminação do repinte de Gomes da Costa			
Com esta opção, o aspeto geral será aquele reproduzido nos desenhos de Roncón, revelando-se as camadas originais nos retratos que possuem repintes de Gomes da Costa apenas no fundo da composição (c. 24), ficando os restantes com as intervenções realizadas entre 1824-39 na camada visível.			
Séries	Resultado esperado	Consequências	Eventuais opções
Retratos da 1.^a e da 2.^a série (1547-1561)	As camadas mantêm-se preservadas.	Sem acesso e sem interpretação.	Solução digital.
Retratos da 3.^a série (1581)	As camadas mantêm-se preservadas.	Sem acesso e sem interpretação.	Solução digital.

Retratos posteriores (com repintes integrais)	Ficam expostas as camadas de 1824-39.	- Perda irreversível da camada de intervenção; - Fica visível uma composição mais aproximada à camada primitiva	Conservação e restauro das composições que deverão estar, na sua maioria, completas.
Retratos posteriores (com repintes apenas no fundo)	Ficam expostas as camadas primitivas.	- Perda irreversível da camada de intervenção; - Recuperação dos fundos e inscrições originais.	Conservação e restauro das zonas do fundo.

Tabela XI_ Opção B_ Eliminação dos repintes do século XIX (1824-39)

Com esta opção, o aspeto geral será aquele reproduzido nos desenhos de Resende e de Roncón (apenas nos mais recentes que não foram intervencionados entre 1825-39 e também nos casos dos retratos executados na campanha do século XVIII). Ficam no visível as camadas das composições executadas a partir de 1581 (bem como das anteriores renovadas na mesma época), mas apenas as figuras, rodeadas pelo fundo e legendas ocre atribuídas ao século XVIII (situações a que associamos D. Miguel de Noronha, Lopo Soares de Albergaria, Vasco da Gama e D. João de Castro, exceto as “reconstituições” da OBPA). Os retratos onde já não foi aplicado o fundo ocre, ficam com a camada original no visível (c. 28)

Séries	Resultado esperado	Consequências	Eventuais opções
Retratos da 1.ª e da 2.ª série (1547-1561)	As camadas mantêm-se preservadas.	- Sem acesso e sem interpretação.	Solução digital.
Retratos da 3.ª série (1581)	-Ficam expostas apenas as figuras das camadas primitivas; -Ficam expostos o fundo e legendas ocre.	- Perda irreversível de duas camadas de intervenção; - Recuperação das composições originais rodeadas pelo fundo ocre; - Podem surgir painéis trocados ou sobrepostos; - Poderão existir retratos em mau estado de conservação; - Maior risco de desencadear processos de degradação.	Conservação e restauro do fundo ocre e das composições, que poderão apresentar lacunas de dimensão média a grande, exigindo integração cromática e eventuais reconstituições de grande extensão, com risco de ocorrer em falso histórico.
Retratos posteriores (com repintes integrais)	Ficam expostas as camadas primitivas.	- Perda irreversível de duas camadas de intervenção; - Recuperação das composições originais; - Podem surgir retratos sobrepostos, perdendo-se a representação superior (do séc. XIX); - Poderão existir retratos em mau estado de conservação; - Maior risco de desencadear processos de degradação;	Conservação e restauro das composições que deverão estar, na sua maioria, completas, mas exigindo integração cromática e reconstituições de pequena e média extensão.
Retratos posteriores (com repintes apenas no fundo)	Ficam expostas as camadas primitivas.	- Perda irreversível de duas camadas de intervenção; - Recuperação dos fundos e inscrições originais.	Conservação e restauro das zonas do fundo.

Tabela XII Opção C_Eliminação dos repintes do século XVIII (fundo ocre e figuras de Nuno Álvares Botelho, Francisco de Mascarenhas e Nuno Lourenço da Cunha)

Com esta opção, o aspeto geral será aquele reproduzido nos desenhos de Resende e de Roncón (apenas nos mais recentes que não foram intervencionados entre 1825-39), ficando no visível as camadas das composições executadas a partir de 1581 (caso de D. Francisco Mascarenhas), bem como das anteriores renovadas na mesma época (caso das figuras de D. Francisco de Almeida e de Diogo Lopes Sequeira, exceto dos fundos, que são de 1547).

Séries	Resultado esperado	Consequências	Eventuais opções
Retratos da 1.^a e da 2.^a série (1547-1561)	As camadas mantêm-se preservadas.	- Sem acesso e sem interpretação.	Solução digital.
Retratos da 3.^a série (1581)	Ficam expostas as camadas primitivas completas.	<ul style="list-style-type: none"> - Perda irreversível de três camadas de intervenção; - Perda irreversível de composições do século XVIII (Nuno Álvares Botelho e Nuno Lourenço da Cunha); - Recuperação das composições originais completas; - Poderão existir retratos em mau estado de conservação; - Poderão ter desaparecido as inscrições originais ou estarem incompletas (caso de M. Noronha); - Poderão surgir retratos que estavam desaparecidos sob repintes do séc. XVIII (caso de Afonso de Albuquerque), já com muito pouca policromia original; - Elevado risco de desencadear processos de degradação. 	Conservação e restauro das composições e fundos primitivos que poderão apresentar lacunas de grande dimensão, exigindo integração cromática e eventuais reconstituições de grande extensão, com risco de ocorrer em falso histórico. Outras soluções de integração como o tom neutro poderão ser utilizadas, mas com o risco de haver perda de leitura.
Retratos posteriores (com repintes integrais)	Ficam expostas as camadas primitivas.	<ul style="list-style-type: none"> - Perda irreversível de duas camadas de intervenção; - Recuperação das composições originais; - Poderão existir retratos em mau estado de conservação; - Maior risco de desencadear processos de degradação. 	Conservação e restauro das composições que deverão estar, na sua maioria, completas, mas exigindo integração cromática e reconstituições de pequena e média extensão.
Retratos posteriores (com repintes apenas no fundo)	Ficam expostas as camadas primitivas.	<ul style="list-style-type: none"> - Perda irreversível de duas camadas de intervenção; - Recuperação dos fundos e inscrições originais. 	Conservação e restauro das zonas do fundo.

Tabela XIII_Opção D_Eliminação de todos os repintes			
Com esta opção, o aspeto geral será aquele reproduzido nos desenhos de Lizuarte de Abreu, de Resende (a partir de D. Francisco Coutinho) e de Roncón (apenas nos mais recentes que não foram intervencionados entre 1825-39), ficando no visível as camadas das composições originais em todas as séries.			
Séries	Resultado esperado	Consequências	Eventuais opções
Retratos da 1.ª e da 2.ª série (1547-1561)	Ficam expostas as camadas primitivas, mas muito incompletas e com grande perda material, iconográfica e elementar.	<ul style="list-style-type: none"> - Perda irreversível de quatro camadas de intervenção; - Perda irreversível das composições de 1581 (em todos os retratos); - Recuperação dos vestígios das composições originais; - Poderão ter desaparecido elementos como inscrições, escudos de armas ou outros elementos; - Poderão ter desaparecido áreas completas devido a substituições de tábuas (caso de D.L.Sequeira); - Elevado risco de desencadear processos de degradação. 	Conservação e restauro das composições e fundos primitivos que poderão apresentar lacunas de grande dimensão, ou perda quase total, exigindo integração cromática e reconstituições de grande extensão, com elevado risco de ocorrer em falso histórico. Outras soluções de integração como o tom neutro poderão ser utilizadas, mas com o risco de haver perda de leitura.
Retratos da 3.ª série (1581)	Ficam expostas as camadas primitivas completas.	<ul style="list-style-type: none"> - Perda irreversível de três camadas de intervenção; - Perda irreversível de composições do século XVIII (Nuno Álvares Botelho e Nuno Lourenço da Cunha); - Recuperação das composições originais completas; - Poderão existir retratos em mau estado de conservação; - Poderão ter desaparecido as inscrições originais ou estarem incompletas (caso de M. Noronha); - Poderão surgir retratos que estavam desaparecidos sob repintes do séc. XVIII (caso de Afonso de Albuquerque), já com muito pouca policromia original; - Elevado risco de desencadear processos de degradação. 	Conservação e restauro das composições e fundos primitivos que poderão apresentar lacunas de grande dimensão, exigindo integração cromática e eventuais reconstituições de grande extensão, com risco de ocorrer em falso histórico. Outras soluções de integração como o tom neutro poderão ser utilizadas, mas com o risco de haver perda de leitura.
Retratos posteriores (com repintes integrais)	Ficam expostas as camadas primitivas.	<ul style="list-style-type: none"> - Perda irreversível de duas camadas de intervenção; - Recuperação das composições originais; - Poderão existir retratos em mau estado de conservação; - Maior risco de desencadear processos de degradação; 	Conservação e restauro das composições que deverão estar, na sua maioria, completas, mas exigindo integração cromática e reconstituições de pequena e média extensão.
Retratos posteriores (com repintes apenas no fundo)	Ficam expostas as camadas primitivas.	<ul style="list-style-type: none"> - Perda irreversível de duas camadas de intervenção; - Recuperação dos fundos e inscrições originais. 	Conservação e restauro das zonas do fundo.

Pela análise das tabelas, percebemos que, no tempo presente, quanto maior for a extensão de eliminação de repintes, maior será o risco em termos de conservação das camadas superficiais, bem como de perda de valor documental, não só pela fragilidade destas camadas, como pela eventual necessidade de proceder a reconstituições e integrações de áreas extensas que, consoante a seleção da técnica e do nível de diferenciação relativamente à camada original, poderão gerar novas questões de interpretação de valores como o de idade, de originalidade e de autenticidade (Stoner, 2009), como já analisámos para o resultados da intervenção dos retratos de D. Francisco de Almeida e de Diogo Lopes de Sequeira. Assim, qualquer decisão pelo restauro dos retratos da Galeria dos Vice-Reis terá de ter em consideração o conjunto, bem como assumir a irreversibilidade das operações de eliminação de intervenções anteriores que, independentemente de ficarem bem documentadas, possuem valores históricos, documentais, de idade e originalidade próprios que se perderão.

Para o conservador-restaurador, o código de ética da ECCO é claro, encontrando-se nas suas *obrigações para com o património cultural*:

Article 5: The conservator-restorer shall respect the aesthetic, historic and spiritual significance and the physical integrity of the cultural heritage entrusted to her/his care.

(..) Article 8: The conservator-restorer should take into account all aspects of preventive conservation before carrying out physical work on the cultural heritage and should limit the treatment to only that which is necessary.

(...) Article 15: The conservator-restorer shall not remove material from cultural heritage unless this is indispensable for its preservation or it substantially interferes with the historic and aesthetic value of the cultural heritage. Materials, which are removed, should be conserved, if possible, and the procedure fully documented. (ECCO, 2003)

[Artigo 5º: O conservador-restaurador deverá respeitar os valores estéticos, históricos e espirituais, bem como a integridade física do património cultural confiado a seu cuidado. (..)]

Artigo 8.º: O conservador-restaurador deverá ter em conta todos os aspectos da conservação preventiva antes de realizar trabalhos práticos sobre o património cultural, devendo limitar o tratamento apenas ao necessário. (...)

Artigo 15.º: O conservador-restaurador não pode remover material do património cultural a não ser que seja indispensável à sua conservação ou interfira substancialmente no valor histórico e estético do património cultural. Os materiais removidos devem ser conservados, se possível, e o procedimento totalmente documentado.]

Pelos motivos expostos, consideramos que neste tipo de situações, a responsabilidade da decisão de atribuir mais ou menos importância a determinados valores não deve ser unilateral, mas de “todos” os atores envolvidos com o bem cultural. Nesse sentido, procuramos estratégias para alcançar soluções consensuais, seguindo as propostas de Barbara Applebaum que estudou profundamente este tema e para o qual desenvolveu uma metodologia de intervenção¹⁶¹ (Applebaum, 2010), de acordo com a qual, como referido na *Introdução*, tem vindo a ser estruturada esta investigação. Com efeito, esta autora propõe a recolha prévia (e transdisciplinar) de dados que permitam a identificação e caracterização do objeto, com vista à determinação do seu *estado ideal* e de um *objetivo de tratamento realista*, decisões a tomar em conjunto com os zeladores.

An optimal treatment will rely on explicit decisions shared with all stakeholders, not by the formulaic applications of familiar pre-conceived patterns of treatment. A uniform methodology provides the structured space within which such discussion can take place. (Appelbaum, 2010, p. 25)

[Um tratamento ideal dependerá de decisões explícitas partilhadas por e com todos os zeladores, não de aplicações sistemáticas de tratamentos padronizados pré-

¹⁶¹ A metodologia proposta por Appelbaum divide-se em oito passos: “1) Characterization; 2) Historic reconstruction; 3) Determination of *ideal state*; 4) Decision on a *realistic goal* of treatment; 5) Choosing treatment methods and materials; 6) Pre-treatment documentation; 7) Treatment; 8) Final treatment documentation.” (Appelbaum, 2010, p. 19). [1) Caracterização; 2) Reconstrução histórica; 3) Determinação do *estado ideal*; 4) Decisão sobre um objetivo de tratamento realista; 5) Escolher métodos e materiais de tratamento; 6) Documentação prévia ao tratamento; 7) Tratamento; 8) Documentação do tratamento final.]

concebidos. Uma metodologia uniforme fornece o espaço estruturado dentro do qual tal discussão pode ocorrer]

Tratando-se esta galeria de uma coleção de património partilhado, será sempre necessário desenvolver estratégias inclusivas, que considerem os valores e significado cultural da mesma para os vários intervenientes e a adoção de uma mesma linguagem/terminologia na comunicação.

The ultimate aim of conservation is not to conserve material for its own sake but, rather, to maintain (and shape) the values embodied by the heritage - with physical intervention or treatment being one of many means toward that end. To achieve that end, such that the heritage is meaningful to those whom it is intended to benefit (i.e., future generations), it is necessary to examine why and how heritage is valued, and by whom. (...) Cultural significance for the purposes of conservation decision making can no longer be a purely scholarly construction but, rather, an issue negotiated among the many professionals, academics, and community members who value the object or place—the “stakeholders”. (Torre & Avrami, 2000, p.7-9)

[O objetivo final da conservação não é conservar o material por si só, mas, sim, manter (e moldar) os valores incorporados pelo património – sendo a intervenção física ou o tratamento um dos muitos meios para esse fim. Para atingir esse propósito, para que o património seja significativo para aqueles a quem se destina a beneficiar (ou seja, as gerações futuras), é necessário examinar por que e como o património é valorizado e por quem. (...) A significância cultural para fins de tomada de decisões de conservação não pode mais ser uma construção puramente académica, mas sim uma questão negociada entre os muitos profissionais, académicos e membros da comunidade que valorizam o objeto ou lugar – os “zeladores”]

Que valores são esses e como se define a significância cultural? Como é que estes conceitos se podem traduzir na prática e apoiar a tutela em questões complexas? Em trabalho anterior (Reis, Pereira e Candeias, 2018, em Apêndice) explorámos estratégias para identificação e avaliação de valores do património cultural mais especificamente

para o caso em estudo¹⁶², e que ferramentas¹⁶³ poderão ser utilizadas no momento de partilhar decisões complexas, como aquelas de eliminar ou não os repintes nestes retratos, ao invés de não fazer nada, ou de procurar soluções alternativas, como, por exemplo, as tecnologias digitais e os recursos multimédia aliada apenas a medidas de conservação da coleção.

Estes sistemas de avaliação permitem, apresentar problemas complexos, de um modo simples e com linguagem matemática, e aferir o resultado expectável de soluções e opiniões divergentes (mas não necessariamente erradas) de um modo claro para todos os intervenientes. Para efeitos de aplicabilidade prática no caso em estudo, recordamos o exercício em que utilizámos uma matriz de avaliação quantitativa e qualitativa dos valores atribuídos à coleção, consoante a decisão tomada (*Matriz da decisão*), chegando à conclusão (apesar de, nesta fase, ser ainda baseada na opinião pessoal) que a opção por não tomar nenhuma ação, obteve uma classificação muito baixa, e que as opções pela intervenção de restauro e pela conservação, aliada às soluções digitais, apresentavam classificações altas.

Com efeito, Michalski e Rossi-Doria referiram no seu estudo (2011, p.4-7) que a opção por não fazer nada, a «negligência benigna» deve ser sempre considerada explicitamente nos diagramas como uma opção válida, pois, em alguns casos pode ser, ou não, uma das melhores opções. Contudo, referem que, apesar de a intervenção mínima ser uma filosofia válida, não se pode concluir que, ao não se fazer nada, o objeto esteja em melhores condições daqui a 100 anos, do que se se tivesse tomado alguma ação.

Perante a situação a que já nos referimos relativamente à falta de controlo ambiental dos espaços de exposição e reserva (e dos riscos de exposição de camadas dos séculos XVI e

¹⁶² Os valores que reconhecemos nesta coleção (Reis, 2014; Reis, Pereira e Candeias, 2018), baseados na lista de valores indicada por Appelbaum na sua metodologia, para avaliação em conjunto pelos zeladores, durante a definição do *estado ideal* e *não estado autêntico* (Appelbaum, 2010) são: o Artístico, o Estético, o Histórico, o de Uso ou Função, o de Investigação, o de Idade, o Sentimental, o Monetário, o Associativo, o Comemorativo, o Pedagógico e o de Raridade.

¹⁶³ Estas ferramentas como a *Matriz de decisão* e *A árvore da decisão* (Michalski & Rossi-Doria, 2011; Michalski, 2018) têm vindo a ser desenvolvidas por Stephan Michalski e o ICCROM desde 1992, surgindo da necessidade de «fortalecer uma contínua tomada de decisões interdisciplinar em conservação e restauro, de desenvolver discursos comuns e temas unificadores, ao mesmo tempo que reconhece e celebra abordagens e métodos, que são enraizados em culturas diferentes, melhorando assim as decisões no domínio da conservação, assegurando transparência, rastreabilidade e a eficácia do processo» (ICCROM, 2008).

XVII às flutuações de humidade e de temperatura), dos eventuais resultados decorrentes da eliminação dos repintes para a leitura da Galeria (Tabs. IX-XII) e da legislação do Governo Indiano patente nos critérios de intervenção do Science Branch, do ASI (ver Cap. 8.3.1), o restauro da coleção será certamente um objetivo para gerações futuras, eventualmente equipadas com mais recursos e tecnologia.

Com efeito, para além de exigir a realização de um grande investimento nas infraestruturas do Museu, o restauro da coleção será sempre uma operação de elevada complexidade técnica, onerosa, e que requer uma equipa muito bem preparada para identificação e interpretação das várias camadas e dos elementos documentais das composições, algo que será apenas possível pensar após a conclusão do estudo integrado de todos os retratos, sobretudo daqueles em suporte lenhoso.

Cualquiera que sea el momento de la historia del objeto que se escoja como estado de verdad, cualquiera que sea ese *protoestado* al que el restaurador pretende devolver el objeto restaurado, se está haciendo una elección cuyos condicionantes no se discuten ahora, pero que tiene inevitablemente un carácter convencional, subjetivo. Incluso aun suponiendo que existiesen los medios para alcanzar un conocimiento exacto del objeto en uno de su múltiples estados evolutivos, la elección de uno en detrimento de otros es siempre resultado de preferencias subjetivas, coyunturales, fruto de un estado de opinión concreto. En este sentido, hablar de restauración objetiva es una ilusión, un oximorón, una contradicción *in terminis*. Solo hay una excepción posible, que consiste en optar por el único estado positiva e indiscutiblemente auténtico: el estado actual. Pero ésta no es la opción de la Restauración, sino de la conservación (Muñoz Viñas, 2003, p. 104)

Assim, focando-nos nos fatores da sustentabilidade e da adaptação ao contexto local, num contexto de boas práticas na gestão de património partilhado, a nossa proposta está direcionada para apoiar soluções no âmbito apenas da conservação, já referidas no capítulo anterior, e soluções no âmbito da interpretação, junto dos retratos, com vista a iniciar uma nova fase de interpretação da coleção, assunto a que iremos dedicar o próximo capítulo.

13. PROPOSTAS PARA A REINTERPRETAÇÃO DA GALERIA DOS VICE-REIS

Effective sustainable conservation can only be achieved when there is an authentic and contemporary assessment of cultural significance as well as a clear understanding of the management of change. (Baig, 2003, p.4)

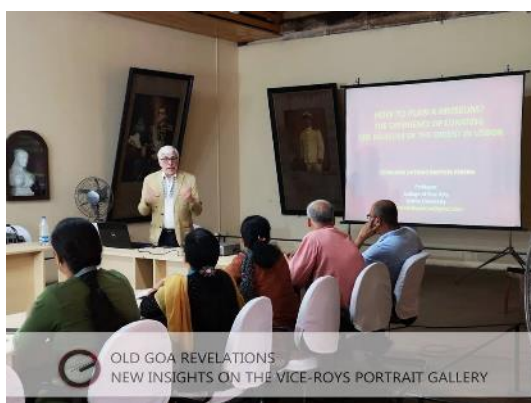
[A conservação sustentável efetiva só pode ser alcançada quando há uma avaliação autêntica e contemporânea da significância cultural, bem como uma compreensão clara da gestão da mudança]

A experiência proporcionada pelo workshop do OGR foi certamente marcante para ambas as equipas, dando início a um inevitável processo de mudança de paradigma relativamente à narrativa museológica e apresentação da Galeria dos Vice-Reis, bem como da interpretação de cada um daqueles retratos (Figs. 165-167). A presença de uma equipa multidisciplinar com vasta experiência na participação de estudos integrados em museus¹⁶⁴, na comunicação de resultados científicos no contexto museológico, bem como de museologia e curadoria, no caso do Prof. Fernando António Baptista Pereira, permitiu um trabalho direto com a Direção do AMVG na concetualização de um novo discurso museológico e museográfico que refletisse esta nova interpretação, ou reinterpretção.



Figuras 165-167 (sup.) Sessão inaugural do Workshop *Old Goa Revelations*. Créditos: ASI, 2019; (inf.) Imagens das sessões do OGR com interação entre os coordenadores e a equipa do ASI

¹⁶⁴ Destacam-se projetos como os do Museu de Arte Sacra do Funchal, da exposição dos *Primitivos Portugueses* no MNAA e no Museu Frei do Cenáculo de Évora (AAVV, 2011), ou do Museu Rainha D. Leonor, em Beja.



13.1 Contribuições para uma nova museografia

Jean-Louis Luxen, antigo secretário-geral do ICOMOS, moderando um *webinar* do WHIPIC (2021) dedicado ao papel da interpretação no Património Mundial com múltiplas memórias, realçou que

Um Sítio de Memória deve revelar o seu significado pluralista para os vários zeladores e evitar uma apresentação parcial ou nacionalista, daí o importante papel de atores externos, como a sociedade civil, as comunidades, as ONG e a academia, para a integração da significância múltipla de um sítio, onde a tecnologia pode ter uma contribuição essencial na aproximação de todos os interlocutores. (Luxen, 2021)

O AMVG como centro de interpretação do Complexo Monumental de Velha Goa, inclui, para além da exposição e apresentação de artefactos dos períodos anteriores ao Estado da Índia, possui diversos equipamentos como cronologias e mapas relativos deste período, como maquetas da velha Cidade, dioramas de escavações arqueológicas e réplicas de embarcações, entre outros, demonstrando essa preocupação com o significado pluralista deste património, em linha com a Missão para os Museus do ASI.

ASI museums will establish and implement best practices in research, conservation, interpretation, presentation and education to explore and disseminate the historical, archaeological, cultural, ecological and aesthetic significance of the site and its related collections, for local and global audiences. (ASI *et al*, 2013)

[Os museus da ASI irão estabelecer e implementar as melhores práticas na pesquisa, conservação, interpretação, apresentação e educação para explorar e

disseminar a significância histórica, arqueológica, cultural, ecológica e estética do sítio e coleções relacionadas com o mesmo, para públicos locais e globais.]

Assim, foi proposto pela Direção do AMVG a colocação de painéis junto dos retratos com informação histórica acerca da personagem, de dados iconográficos/documentais e também dos resultados do estudo científico, com os contributos da metodologia multidisciplinar para a correta interpretação dos retratos, encontrando-se em fase de aprovação o modelo que apresentamos para o retrato de Nuno da Cunha (Fig. 168 a-d). os conteúdos do estudo científico irão variar de um retrato para outro, não só para ilustrar diferentes técnicas analíticas, mas também porque existem resultados mais apelativos à divulgação do que outros, dependendo da situação. Para além disso, está também prevista a colocação de novos painéis informativos relativos à fortuna histórica da coleção e ao workshop do OGR, bem como a colocação de impressões em tamanho real dos retratos do MNAA.

No âmbito da nova museologia, esta tipo de abordagem, de «linguagem mista» foi explorada por Maria Olímpia Lameiras-Campagnolo e Henri Campagnolo, referindo-se à «linguagem museal» como propiciadora de transformação, reformulando em «meio museal» os dados fornecidos pela investigação científica em «mensagens contextuais de conteúdo equivalente, inferidos num mesmo campo de pertinência», tornando-se, de acordo com os autores, num instrumento privilegiado do controlo da qualidade científica das correspondências entre dados de investigação e dados transformados com vista à sua divulgação (Lameiras-Campagnolo & Campagnolo 1993:49).

Enquadrando a proposta conjunta de apresentação destas ferramentas de interpretação junto dos próprios retratos, ou seja, do «objeto museal», num primeiro nível informativo, irá remeter para suportes museais adjacentes a fração de informação com ele selecionada, encontrando-se assim inserido no seio de uma rede ampla e densa de relações, neste caso, técnicas. (Lameiras-Campagnolo & Campagnolo 1993:51).

Ao objeto é, pois, reservado, no «espaço-tempo museal», o lugar preponderante no seio de cada um dos «módulos multimodais», interligados espaço-temporal e sinaleticamente, constitutivos dos sucessivos «discursos museais». Comportando, assim, em torno dos

objetos, «signos objetivos secundários», fornecendo uma informação que a leitura direta do objeto não torna só por si acessível. (Lameiras-Campagnolo & Campagnolo 1993:51).

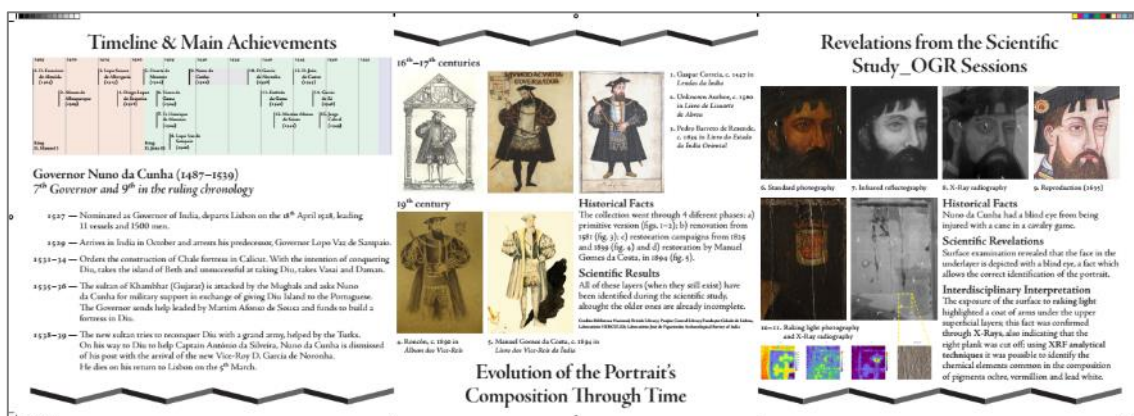


Figura 168a Proposta de painel expositivo para colocar junto do retrato de Nuno da Cunha. O painel da esquerda contém uma cronologia e informação histórica do governo de Nuno da Cunha, o painel central contém informação iconográfica e da evolução do retrato ao longo do tempo e o painel da direita, alguns dados do estudo científico. Créditos: conteúdos por Teresa Reis; design por Jorge dos Reis, 2019

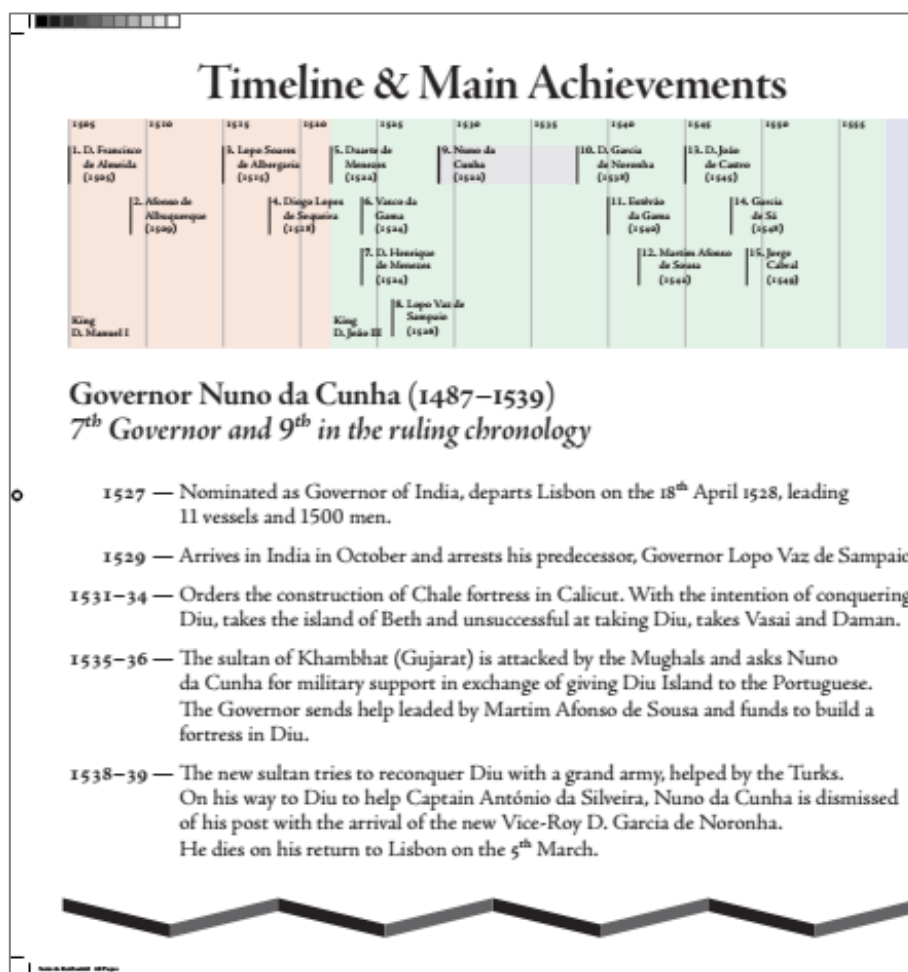


Figura 168b Pormenor da folha lateral esquerda do painel expositivo para colocar junto do retrato de Nuno da Cunha. Créditos: conteúdos por Teresa Reis; design por Jorge dos Reis, 2019

16th–17th centuries

1. Gaspar Correia, c. 1547 in *Lendas da Índia*
2. Unknown Author, c. 1560 in *Livro de Lisuarte de Abreu*
3. Pedro Barreto de Resende, c. 1635 in *Livro do Estado da Índia Oriental*

19th century

4. Roncón, c. 1890 in *Album dos Vice-Reis*
5. Manuel Gomes da Costa, c. 1894 in *Livro dos Vice-Reis da Índia*

Historical Facts
The collection went through 4 different phases: a) primitive version (figs. 1–2); b) renovation from 1581 (fig. 3); c) restoration campaigns from 1825 and 1839 (fig. 4) and d) restoration by Manuel Gomes da Costa, in 1894 (fig. 5).

Scientific Results
All of these layers (when they still exist) have been identified during the scientific study, although the older ones are already incomplete.

Créditos Biblioteca Nacional de Brasil; British Library; Paço da Central Library; Fundação Calouste de Gulbenkian; Laboratório HERCULES; Laboratório José de Figueiredo; Archaeological Survey of India

Evolution of the Portrait's Composition Through Time

Figura 168c
Pormenor da folha central do painel expositivo para colocar junto do retrato de Nuno da Cunha. Créditos: conteúdos por Teresa Reis; design por Jorge dos Reis, 2019

Revelations from the Scientific Study_OGR Sessions

6. Standard photography
7. Infrared reflectography
8. X-Ray radiography
9. Reproduction (1635)

Historical Facts
Nuno da Cunha had a blind eye from being injured with a cane in a cavalry game.

Scientific Revelations
Surface examination revealed that the face in the underlayer is depicted with a blind eye, a fact which allows the correct identification of the portrait.

Interdisciplinary Interpretation
The exposure of the surface to raking light highlighted a coat of arms under the upper superficial layers; this fact was confirmed through X-Rays, also indicating that the right plank was cut off; using XRF analytical techniques it was possible to identify the chemical elements common in the composition of pigments ochre, vermilion and lead white.

10–11. Raking light photography and X-Ray radiography

Figura 168d
Pormenor da folha lateral direita do painel expositivo para colocar junto do retrato de Nuno da Cunha. Créditos: conteúdos por Teresa Reis; design por Jorge dos Reis, 2019

O conservador do Museu de Manchester, Irit Narkiss (2019:242), explorando as práticas do museu relativamente ao acesso dos visitantes às coleções, conclui que «O acesso físico é um bom ponto de partida, mas não deve constituir um fim em si; o seu propósito é o de permitir e promover o acesso intelectual», inspirado no conceito de interpretação de Nick Merriman, aplicado aos sítios arqueológicos, que deverá ser baseada em conhecimento, mas reconhecer a diversidade de pontos de vista, a contingência da interpretação, e despertar a imaginação e o prazer do visitante na sua própria construção do passado. (Meriman, *apud* Narkiss, 2009:242)

Quanto à reação dos visitantes aos conteúdos científicos e técnicos, recordamos o projeto da conservadora Libby Sheldon com a University College de Londres, onde incluíram os alunos de história da arte na metodologia analítica com vista ao estudo técnico de obras de arte, à interpretação e comunicação de resultados ao público geral. Com base nesta experiência, a autora concluiu que:

Tornar acessível, ao público em geral e sem conhecimentos destas áreas, as questões técnicas da história de arte e da conservação tem sido uma preocupação crescente de vários profissionais e também das instituições que possuem coleções públicas de obras de arte (...) São normalmente as exposições que alcançam a maior parte do público (...) e é pela exposição visual dos resultados de análises e processos de conservação que se provoca um maior impacto, provando ser o modo mais acessível. Microfotografias, radiografias, imagens de cortes estratigráficos e de reflectografias de infravermelho, acompanhadas de relatos ilustrados de casos de estudo de conservação, providenciaram um portal sensacional para o lado físico da história de uma pintura. É esta sensação de descoberta ou de ter sido dada a possibilidade de espreitar os bastidores do trabalho num museu que é tão apelativo neste material visual. (Sheldon, 2008:151)

Assim, a proposta para uma nova museografia da Galeria dos Vice-Reis e para a qual a equipa se encontra a colaborar com o ASI, pretende refletir os resultados de uma abordagem multidisciplinar e integrada às obras, com vista ao tal «acesso intelectual» e à criação de novas leituras e interpretações desta coleção. Somos otimistas que, mais tarde ou mais cedo, será possível a conclusão do estudo integrado e que os resultados permitam produzir todos os dados para colocar junto dos retratos com mais camadas de repintes,

dos quais contabilizamos cerca de 50 retratos com repintes integrais, e cerca de 20 com repintes parciais.

Esperamos que o sucesso deste projeto único, resultante de uma cooperação bilateral, tenha um papel de sensibilização junto da comunidade internacional para as questões do património partilhado e da sua interpretação.

13.2 A contribuição das tecnologias digitais para a criação de novas sinergias

O acesso visual às informações sobre as camadas invisíveis, poderá levantar, num futuro próximo, novas questões e reflexões sobre assuntos que já abordamos acima, nomeadamente acerca da eliminação dos repintes e do restauro das superfícies pictóricas.

Parece oportuno, relativamente a este assunto, retomar uma outra questão que ficou pendente na dissertação de mestrado, nomeadamente de qual poderia ser a solução para o caso do retrato identificado como Afonso de Albuquerque, na situação de se encontrar em Goa (como acabou por acontecer) o retrato primitivo?

Se um exame de Raios-X identificar o retrato perdido de Afonso de Albuquerque sob outro retrato que, por sua vez, também é o único, quais as soluções possíveis (generalizando):

- a) Manter como está para não perder o retrato que está sobrejacente e documentar?
- b) Perder o retrato que está sobrejacente, recuperar Afonso de Albuquerque e manter o painel do MNAA como está? Como justificar a perda de um dos retratos em detrimento de outro?
- c) Perder o retrato que está sobrejacente, recuperar Afonso de Albuquerque e recuperar o retrato de Lopo Soares de Albergaria do MNAA? Se essa for a hipótese, onde ficam incorporados os retratos? (Reis, 2014:113)

Estas questões ainda se mantêm atuais, para as quais podem existir diversas opiniões, mas ainda nenhuma resposta. Nesse sentido, para ilustrar uma possível solução, não só para este caso, como para o AMVG, apresentamos a iniciativa oportunamente adotada pela Direção do MNAA, a quem já tínhamos enviado a nossa investigação inicial¹⁶⁵, na qual

¹⁶⁵ A Direção do MNAA ainda não tinha sido informada da existência do retrato de Afonso Albuquerque do AMVG durante a exposição.

apresentaram os retratos de Lopo Soares de Albergaria e de D. Francisco de Mascarenhas, deste acervo, na exposição temporária *Museu das Descobertas* (Franco, Pimentel & Carvalho, 2019), em paralelo com uma solução multimédia dedicada às questões já abordadas no capítulos anteriores. Estas pinturas foram integradas no núcleo da exposição *Preservar, estudar, comunicar*, dedicada ao papel do Museu:

Como um laboratório aberto aos seus visitantes, onde se cruzam múltiplos saberes e onde a maior parte dos seus cientistas não veste, habitualmente, bata branca. Neste núcleo expõem-se diferentes exemplos desse esforço constante de investigação dentro do museu e a sua comunicação para os mais variados públicos. (Franco, Pimentel & Carvalho, 2019:21)

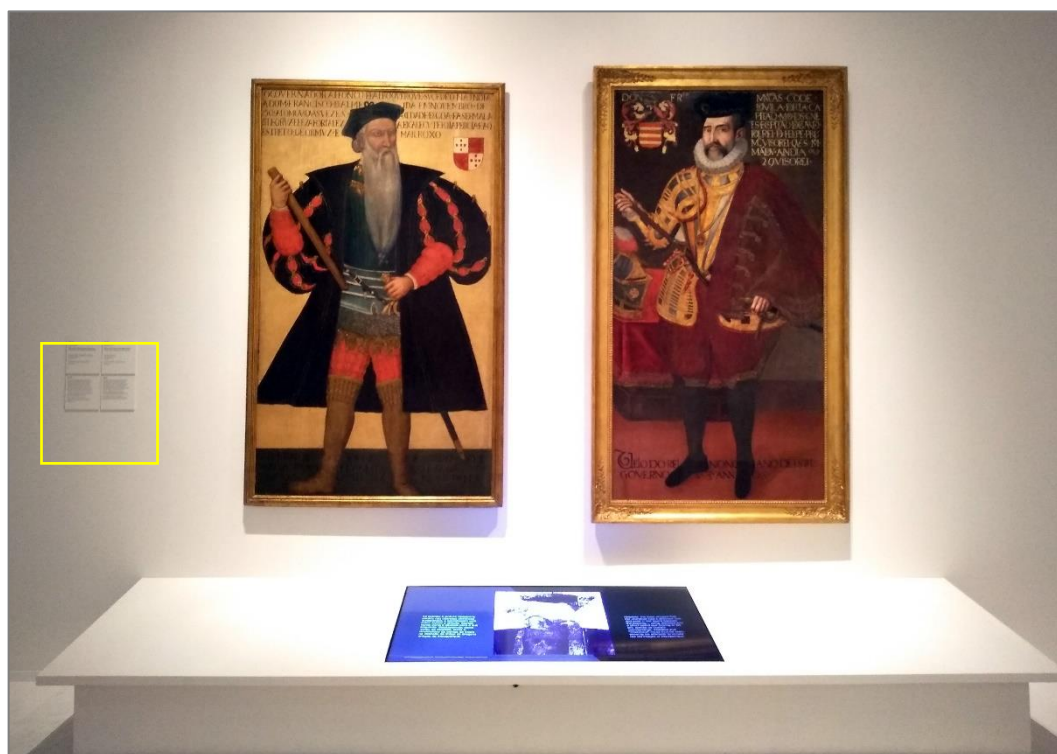


Figura 169a Retratos de Lopo Soares de Albergaria e de D. Francisco de Mascarenhas na exposição temporária *Museu das Descobertas*. Créditos: Teresa Reis, cortesia do MNAA, 2019

A Fig. 169a mostra como os painéis foram expostos lado a lado e, ao nível inferior, foi colocado um ecrã com um vídeo explicativo da investigação realizada no MNAA para a dissertação de mestrado, com o apoio dos Laboratórios HERCULES e José de Figueiredo intitulado *O desconcertante caso dos retratos dos Vice-Reis da Índia* (Fig. 169 a-e). Foi curioso registar que na legenda foi colocada informação que, infelizmente, não foi ainda

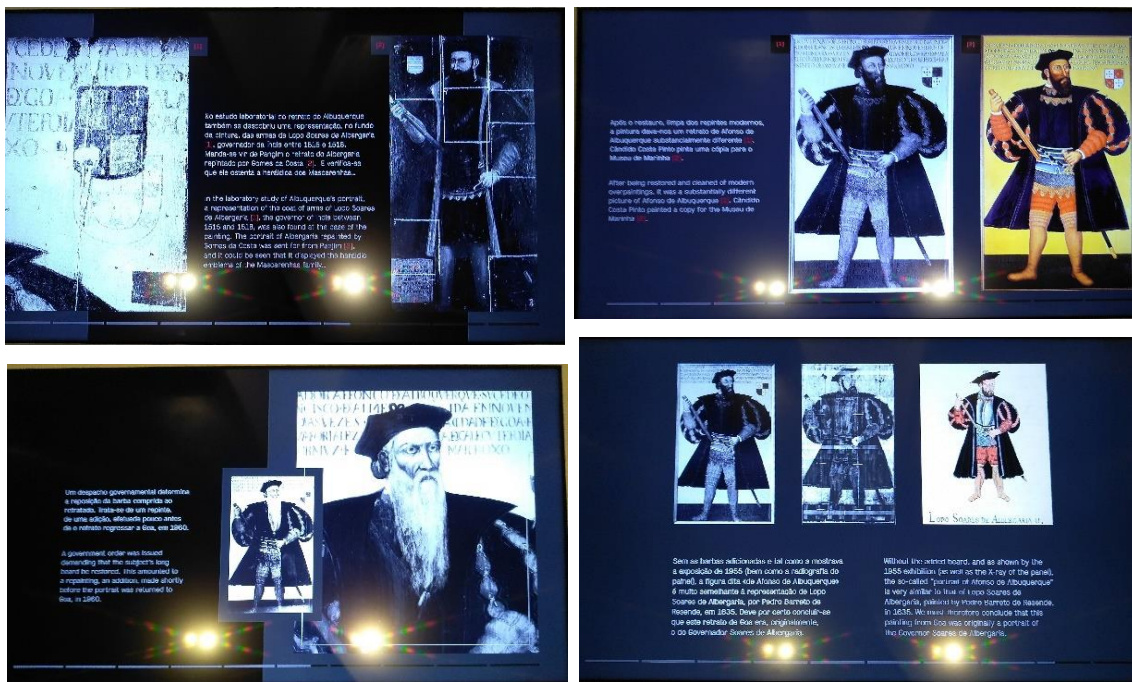
transposta para a legenda da exposição permanente, nomeadamente as expressões «dito de Afonso de Albuquerque», «com adições do século XX» e o breve texto explicativo que aqui transcrevemos:

4. / Autor desconhecido / **Retrato dito «de Afonso de Albuquerque»** / Índia, Goa / Século XVI / (com adições do século XX) / Óleo sobre madeira / 182 × 108 cm / Proveniência: Palácio da Cova da Moura / Lisboa, 1982 MNAA / inv. 2144 Pint

Ambas as pinturas pertenceram à opulenta Galeria de Retratos dos Vice-Reis da Índia (Pangim, Nova Goa). Sofreram múltiplas alterações e repintes, especialmente no período entre 1893-95, e chegaram a Lisboa, para restauro, em 1955. O retrato de Albuquerque ficou depois com este aspecto mas foram-lhe adicionadas as barbas longas para adequar o aspecto da personagem à sua iconografia tradicional.

Contudo, investigações recentes indicam que o painel deverá representar, originalmente, o governador Lopo Soares de Albergaria (1515-1518).

O retrato de D. Francisco de Mascarenhas encontrava-se, por seu turno, subjacente à pintura que era suposto representar Soares de Albergaria.



Figuras 169b-e Algumas das passagens do vídeo dedicado à interpretação dos retratos, confrontando exames de área com reproduções e registos fotográficos da intervenção. Na figura 169d, foi preparada uma animação na barba, que ia “crescendo”, ilustrando assim a adição do século XX. Créditos: Teresa Reis, cortesia do MNAA, 2019

Na nossa opinião, haveria todo o interesse em colocar estas ferramentas junto ao retrato na exposição permanente, nem que fosse pela simples indicação de um código QR, com acesso a esta apresentação e a esta informação por parte do visitante. Relativamente à pertinência desse tipo de exposições e de revelações no âmbito dos Museus, mais especificamente do MNAA, Joaquim Oliveira Caetano, é da opinião que:

Documentam sempre uma permanente intenção de aumentar o conhecimento sobre cada peça, questionar permanentemente as coleções e criar sinergias quotidianas com investigadores externos, universidades e instituições congéneres, traduzindo-se ...num melhor conhecimento dos acervos e numa constante reelaboração e readequação do saber adquirido, com reflexo na informação produzida e divulgada pelo Museu das mais variadas formas. (Franco, Pimentel & Carvalho, 2019:23)

Com base nesta experiência, estamos confiantes que a exposição no AMVG terá também como outputs novas sinergias com relação ao futuro da coleção, podendo as tecnologias digitais, com o seu potencial para oferecer novas perspetivas sobre o nosso entendimento do passado para uma cada vez mais crescente secção da sociedade (King, Stark & Cooke, 2016:77) ter um papel preponderante que passa por criar novas ferramentas de interpretação (no campo da multimédia, animação, tratamento digital, etc.), úteis como material pedagógico e de documentação técnica, mas também como motores para criar os tais espaços e temas de diálogo.

Com efeito, a apresentação de radiografias onde a composição primitiva se encontra completa, como é o caso de Jorge Cabral, bem como dos retratos do período filipino, poderá suscitar o surgimento do tema das intervenções de restauro. Contudo, através de tratamento da imagem, já é possível fazer simulações, baseadas nos resultados do estudo analítico e nas misturas de pigmentos identificados, como também nas reproduções, que ilustrem os seus desafios.

Fizemos então um primeiro exercício cromático digital no retrato de Jorge Cabral, para aferir o potencial destas técnicas como ferramenta pedagógica que refletisse os resultados do estudo multidisciplinar (e tendo como público alvo os visitantes do AMVG), mas também como ferramenta documental, ao nível do levantamento de zonas de lacuna e eventual necessidade de reconstituição, apoiando assim uma primeira avaliação do

conjunto, através de uma tecnologia acessível e sem grandes encargos em termos de execução.



Figura 170 a-d. (a) Retrato de Jorge Cabral em Luz Visível; (b) Radiografia do mesmo retrato; (c) Exercício de reconstituição cromática da radiografia; Créditos: HERCULES; LJF/DGPC; Teresa Reis, 2021 (d) Reprodução do mesmo retrato por Resende, c. 1646, Créditos: British Library

Nesse sentido, pusemos de parte, nesta fase, projetos tecnologicamente mais avançados, como propostas de restauro virtual ou de integração digital, evitando assim, por um lado, a perda da informação relativamente ao estado de conservação das camadas (o nosso principal interesse) e, por outro, um resultado falacioso, dado não termos acesso direto à camada original e a nuances como o valor e a intensidade da cor, saturação, efeitos de claro/escuro, etc. (Lopez, 2018) Para tal, para além de uma equipa técnica na área das tecnologias digitais, seria necessário fazer um registo colorimétrico e um registo fotográfico e fotogramétrico da camada no visível, e o recurso a softwares específicos (Pereira, *et al*, 2016; Fuentes-Ponto, Soto-Martín & Martin-Gutierrez, 2020).

Ao nível do software foi utilizado o Photoshop[®] e, em termos de técnica, a coloração da radiografia, através de camadas (*layers*) transparentes com uma saturação (*fill*) não superior a 50%, com o objetivo de evitar uma saturação excessiva das cores. No caso da cor preta, não foi aplicada qualquer camada, permitindo assim a perceção de texturas e gradações de claro/escuro. Optámos também por não aplicar camadas de patina, para evitar especulação. O aspeto final não corresponderá com os valores da cor original, pois não dispomos dessa informação, havendo uma maior associação com a reprodução que, obviamente, apresenta cores mais vivas, mas é a referência mais semelhante com a realidade de que dispomos no momento.

Para preservar e realçar a informação do estado de conservação, não foram coloridas as zonas de fratura ou de lacuna, o que ilustra de imediato a extensão de uma eventual reconstituição pictórica no original (um exercício interessante para fazer nos restantes casos). Contudo, há que ter em conta que a camada do fundo que observamos na radiografia (Fig. 170b) não corresponde ao fundo original, mas sim àquela aplicada no século XVIII. Isto quer dizer que não dispomos de informação relativamente ao estado de conservação da camada subjacente, apenas possível pela realização de outra radiografia com parâmetros diferentes, podendo o fundo original estar em piores condições.

No fundo, o nosso objetivo era o de propor uma *hipotética* interpretação do estado de conservação da camada pictórica primitiva, ou um *hipotético* resultado de um processo de eliminação dos repintes até àquele nível, e a suas implicações numa *hipotética* intervenção de restauro. Este tipo de solução acessível e sustentável, apresenta utilidade prática para uma interpretação visual e crítica da coleção, podendo ser aplicada às várias camadas identificadas. Consideramos que tem bastante potencial para ser desenvolvido noutros parâmetros, podendo apoiar a tutela em tomadas de decisão de cariz interventivo, bem como por soluções virtuais e seguras.

Nesse espaço-tempo polifónico associando emoção estética, precisão científica, estímulo à criação e à ação – segundo codificações e conversões mais ou menos «realistas» de uma situação original – a afinação do discurso expositivo tem em atenção a proximidade ou a distância cultural entre os diferentes interlocutores. De modo que, instruídos ao contacto de uma linguagem edificada a partir de entidades familiares e manuseáveis, porque concretas e pluridimensionais, esses interlocutores possam não só consolidar e ampliar a compreensão e lembrança dos factos seleccionados e encenados pelos diversos coprodutores dos discursos museais, mas também tomar ou retomar a iniciativa, aventurar-se pelos atalhos mentais e afectivos do conhecimento, com vista à criação de novos saberes científicos e às acções deles decorrentes. (Lameiras-Campagnolo & Campagnolo 1993:52).



Figura 171_Exercício de reconstituição cromática da radiografia do retrato de Jorge Cabral; Créditos: HERCULES; LJF/DGPC; Teresa Reis, 2021

CONCLUSÃO

Desafios de um património partilhado

O Documento de Nara sobre a Autenticidade reflete sobre a universalidade do património cultural e a responsabilidade partilhada na sua gestão e preservação.

It is important to underline a fundamental principle of UNESCO, to the effect that the cultural heritage of each is the cultural heritage of all. Responsibility for cultural heritage and the management of it belongs, in the first place, to the cultural community that has generated it, and subsequently to that which cares for it. However, in addition to these responsibilities, adherence to the international charters and conventions developed for conservation of cultural heritage also obliges consideration of the principles and responsibilities flowing from them (UNESCO, 1994)

[É importante sublinhar um princípio fundamental da UNESCO, segundo o qual o património cultural de cada um é o património cultural de todos. A responsabilidade pelo património cultural e pela sua gestão pertence, em primeiro lugar, à comunidade cultural que o gerou e, posteriormente, àquela que dele cuida. No entanto, além dessas responsabilidades, a adesão às cartas e convenções internacionais elaboradas para a conservação do património cultural também obriga a considerar os princípios e responsabilidades delas decorrentes.]

A realização do workshop *Old Goa Revelations* e o acesso à informação que a nossa equipa trazia de novo para esta coleção despertou a tutela para valores comuns que, eventualmente, até à altura não tinham sido considerados a fundo. Houve também a perceção que estes tipos de colaborações bilaterais permitem novas dinâmicas e sinergias entre profissionais de ambos os países e nas próprias coleções¹⁶⁶, desde que devidamente

¹⁶⁶ É de referir que nos anos seguintes ao OGR, a equipa do Science Branch promoveu a disseminação deste projeto junto de outros colegas do ASI e aumentou a sua atividade em Velha Goa, nomeadamente a vinda de altos quadros do ASI aos monumentos, no sentido de planear as próximas intervenções, como o caso da Igreja do Espírito Santo (do Convento de São Francisco) e a colaboração com o reitor da Igreja do Bom Jesus, para a conservação do relicário de São Francisco Xavier. Daquilo que nos foi permitido observar e acompanhar à distância, observou-se uma preocupação crescente na adoção de critérios mais ajustado a este tipo de património partilhado, decorrentes das ações de formação do OGR.

enquadrados numa metodologia científica, somente a partir da qual se podem abordar conceitos abstratos.

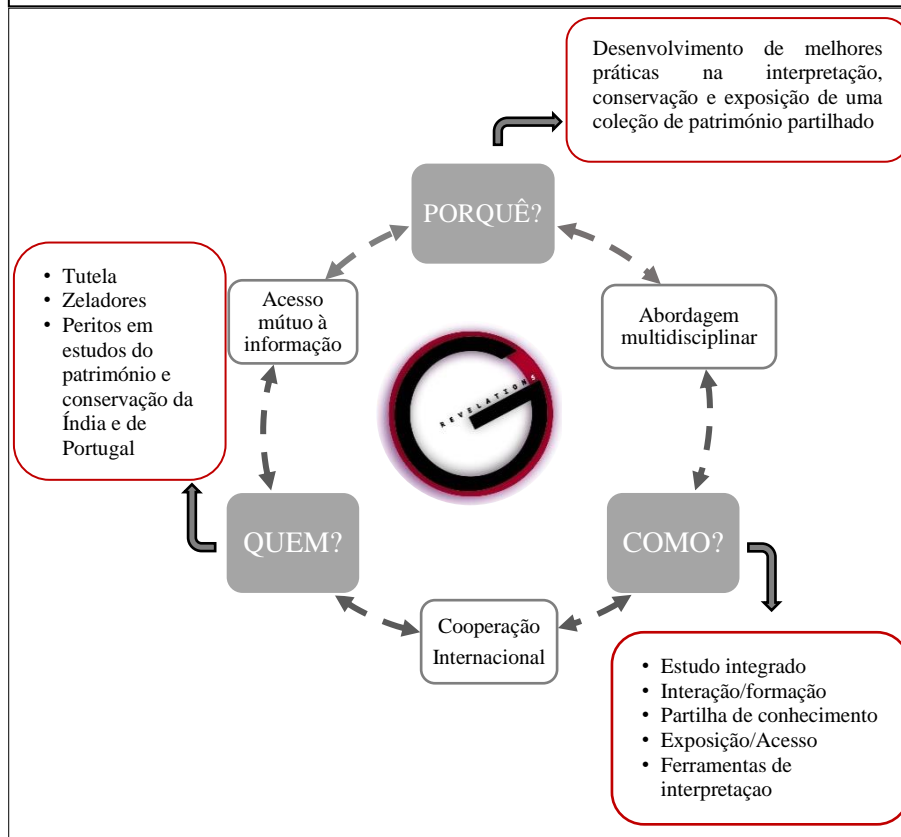
A lacuna que hoje existe em termos de recomendações para a gestão e preservação do património partilhado, ou comum, que sejam ratificadas pela comunidade internacional¹⁶⁷, dificulta a definição de papéis claros a desempenhar pelos vários intervenientes. Esta questão pode tornar-se um obstáculo na prossecução de novos projetos, ou sua aprovação, em especial se não houver sensibilidade para com as tradições e legislação local do estado que tutela os bens culturais. Nesse sentido, as criações de pontes de diálogo são essenciais, e para as quais os agentes diplomáticos podem (e devem) contribuir, assumindo-se a cultura e o património cultural como motores para os Objetivos do Desenvolvimento Sustentável 2030 (CCCHWG, 2019), como a inclusão, a diversidade e a economia local e para fomentar relações bilaterais amigáveis.

No caso específico da Galeria dos Vice-Reis, apesar de uma longa espera para a sua aprovação, decorrente de complexos processos burocráticos e diplomáticos, ficou claro para todos os intervenientes as vantagens de uma abordagem multidisciplinar, de partilha de informação e discussão aberta de resultados, com vista a uma interpretação partilhada, adquirindo-se assim factos que permitam processos de decisão que integrem valores comuns (Tab. XIII).

Assim, de acordo com o conceito e metodologia do projeto OGR (Tabs. I; XIII), e no âmbito das boas práticas do património partilhado, o nosso objetivo, com esta investigação, é a partilha com a tutela dos dados resultantes do estudo integrado realizado, é certo que apenas numa pequena parte da coleção, mas que permitiu uma contextualização geral da sua situação atual e o desenvolvimento de uma metodologia para o estudo dos restantes retratos. Somente pelo acesso a um maior volume de informação directa será possível capacitar o interesse e estudo desta pinacoteca, e ter ferramentas que permitam definir um plano para a sua salvaguarda no longo prazo.

¹⁶⁷ A Assembleia Geral do ICOMOS dedicada ao tema *Shared cultures, Shared Heritage, Shared responsibility*, prevista inicialmente para outubro de 2020, em Sidney, foi adiada para o ano de 2023. Esperamos que deste evento possam surgir novos documentos que apoiem projetos no âmbito do património partilhado, como o *Old Goa Revelations*.

Tabela XIV _Objetivos e conceito do projeto *Old Goa Revelations*. Adaptado de Reis *et al*, 20121.



Percurso

Aos resultados do estudo integrado dedicámos as Parte I e II desta tese. A Parte I teve como objetivo fazer uma revisão da fortuna histórica da Galeria dos Vice-Reis e Governadores, mais especificamente das campanhas de execução e de renovação, documentadas por informação histórica. Ao nível arquivístico, cedo constatámos que as fontes documentais são escassas e dispersas, todavia, foi possível apurar que as diferentes intervenções realizadas entre o século XVI e o século XIX foram coincidentes com processos de reconstrução, «correição» ou «reparo» das residências oficiais, uma relação ainda pouco explorada até agora.

Assim, conseguimos contextualizar momentos chave para a história das intervenções e evolução pictórica desta coleção:

- Em 1547, a execução da primeira série de 13 retratos, encomendada para o Palácio do Sabaio por D. João de Castro, a Gaspar Correia, que teve a ajuda do pintor Constantino;
- em 1548-1561, a execução da segunda série de 6 retratos para o Palácio do Sabaio e para o Palácio da Fortaleza, ainda pelo pintor Constantino;
- em 1581, a execução de 11 retratos e renovação dos 19 restantes, por encomenda do Governador Fernão Teles de Menezes, no contexto de obras de ampliação do Palácio da Fortaleza e transição para a União Ibérica. Terá existido a eventual autoria de Manuel Godinho de Erédia.
- Entre 1695-1720, a ida dos retratos para o Palácio de Panelim e, em 1759, a eventual transferência da coleção para Pangim.
- Entre 1777-1800 ocorreu a segunda intervenção de renovação, nomeadamente a aplicação de um fundo ocre e de uma legenda inferior, processo que terá decorrido já no Palácio de Pangim.
- Em 1825, no contexto da reparação do telhado do Palácio de Pangim, Cândido José Mourão Garcez Palha encomenda a «reparação e retocação» de 47 retratos, trabalho arrematado por Jerónimo de Abreu, com eventual intervenção do pintor Camilo de Margão.
- Em 1839, conclui-se a renovação de cerca de 21 retratos, desta feita encomendados por José António Vieira da Fonseca e executado, eventualmente por Naranda Naique, também no contexto de obras no Palácio de Pangim.
- Em 1893-94, no contexto da transferência para o Convento de São Caetano, e por encomenda do Governador Rafael Jácome de Andrade, concretiza-se a famosa campanha de repintura de Manuel Gomes da Costa, em cerca de 70 retratos.
- Do século XX, contextualizámos e descrevemos as intervenções da OBPA e do ASI. Tentámos justificar a motivação destas modificações através de testemunhos da época e concluímos que, comum as estas iniciativas, foi a tentativa de preservação do valor iconográfico e representativo de um poder administrativo que persistiu por 400 anos e que, por tradição ou estratégia política, se pretendeu imortalizar nesta galeria.

Para a identificação, interpretação e corroboração das referidas intervenções, contribuíram também os testemunhos fornecidos pelas diversas reproduções conhecidas, nomeadamente de Gaspar Correia (nas *Lendas da Índia*, c. 1548), as do *Livro de Lisuarte de Abreu* (c. 1560), as de Pedro Barreto de Resende (no *Livro do Estado da Índia Oriental*, 1646), de Delorme Colaço (no *Livro dos Vice-Reis e Governadores*, 1841), de Roncón (no *Álbum dos Vice-Reis*, 1890) e de Gomes da Costa (no *Livro dos Vice-Reis da Índia d'El Rei D. Carlos I*, 1894), bem como dos resultados dos estudos técnicos e científicos dos três retratos da Galeria incorporados no MNAA, em Lisboa, bem como daqueles selecionados na restante coleção, localizada no AMVG ao qual dedicámos a Parte II.

Com efeito, na Parte II, procurámos estabelecer um método para identificação e caracterização destas várias intervenções, correlacionando as diversas fontes documentais, iconográficas, científicas e técnicas de onde recolhemos dados relativos a datas e contextos, localizações, intervenientes, provas formais e materiais. A abordagem transdisciplinar necessária para a recolha, processamento e interpretação destes dados, foi assim o ponto de partida para uma nova sistematização cronológica das intervenções pictóricas na Galeria dos Vice-Reis.

Através desta investigação, conseguimos caracterizar quatro momentos de execução e sete momentos de intervenção (Tab. IX), incluindo a identificação de retratos de execução posterior àquela a que estavam atribuídos (como o caso de Vasco da Gama, de Lopo Soares de Albergaria, de D. Francisco de Mascarenhas, do AMVG, de Nuno Álvares Botelho e de Nuno Lourenço da Cunha), bem como de retratos que se consideravam perdidos, como o caso de Afonso de Albuquerque.

Os resultados das intervenções, como verificado, foram diminuindo, ao longo do tempo, a sua qualidade técnica e estética, bem como outros valores documentais e iconográficos, não pela falta de pintores qualificados, mas, provavelmente, pela falta de sensibilidade da administração do Estado da Índia no momento de avaliar os critérios das propostas apresentadas. Analisámos ainda o processo de eliminação de repintes pela OBPA, e a consequente reconstituição cromática, percebendo as consequências de uma mesma metodologia aplicada ao conjunto, confrontando com a situação atual e a necessidade de a tutela possuir formação específica e ferramentas de interpretação deste tipo de obras.

Na Parte III, abordamos as questões da salvaguarda e da interpretação. No âmbito da salvaguarda, à luz dos critérios de intervenção da atual tutela, a complexa estratigrafia que caracteriza a superfície destes retratos é considerada uma camada do tempo a preservar, e, de acordo com investigação em curso, terá sido esse o motivo pelo qual uma boa parte das composições do século XVI sobreviveram até aos dias de hoje. O estudo dos retratos do MNAA e daqueles restaurados no IEROA (e devolvidos a Goa) servem de exemplo do risco de eliminação dos repintes do século XIX, sem a prévia realização do estudo de toda a coleção, ou da estabilização das condições ambientais do espaço de exposição/reserva.

Nesse sentido, abordamos, ainda que de um modo superficial, o estado de conservação da coleção em exposição, e em reserva, sugerindo soluções no âmbito da conservação preventiva, da conservação curativa, sem esquecer a problemática do seu restauro. Nesse âmbito, discutimos critérios de intervenção, diretrizes deontológicas e metodologias de ação conjunta para uma tomada de decisão partilhada, ao invés de manter a situação atual, que tem vindo a gerar erros de interpretação. Por outro lado, a mais-valia de soluções de interpretação (não interventivas) que possam garantir acesso visual às camadas subjacentes, testemunho iconográfico único daquelas personagens no contexto do Estado da Índia, até que seja possível tomar uma decisão.

Assim, no âmbito da interpretação, apresentamos propostas de alteração museográfica, expondo, em conjunto com os retratos, painéis com informação histórica, iconográfica e científica, que revelem a informação contida nas camadas subjacentes e invisíveis para o público geral. São estas descobertas proporcionadas pelo estudo integrado que alteraram, irreversivelmente, o paradigma da atual interpretação da coleção e que deverá ser estendida às restantes pinturas com sobreposição de várias camadas. Apresentamos ainda outras soluções, no âmbito da multimédia e do digital, para documentação técnica e para simulação de diferentes opções de intervenção. Consideramos que será a contínua exposição e acesso a esta «linguagem mista» que servirá de motor a novos diálogos acerca de uma eventual intervenção no conjunto. Contudo, a procura de soluções para a conservação desta coleção única terá de passar pelo diálogo entre tutela, zeladores, conservadores-restauradores e peritos de outras áreas. Consideramos que, tratando-se de

património partilhado entre dois países, é essencial garantir uma compreensão partilhada deste conjunto para a qual podemos, e devemos, contribuir.

Ultimately, considering this broader meaning of conservation, the conservator's role, by assuring the correct interpretation of heritage, 'universally and democratically' accessed, will help promote education, awareness, preservation, thus contributing to more conscious trends of other economic and political activities. (Appelbaum, 2010)

[Em última análise, considerando este significado holístico da conservação, o papel do conservador, ao garantir a correta interpretação do património, de acesso 'universal e democrático', irá ajudar a promover a educação, a sensibilização, a preservação, contribuindo assim para tendências mais conscientes de outras atividades económicas e políticas.]

Com base na experiência adquirida com este projeto, consideramos essencial a continuidade do estudo multidisciplinar de toda a coleção ao nível histórico, artístico-iconográfico, técnico e material. O cruzamento de várias fontes de informação é essencial, de modo a garantir a precisão de factos, sobretudo quando surgem dúvidas não só na interpretação de textos, como também de resultados analíticos. Cabe a uma equipa multidisciplinar trabalhar em conjunto para a sua correta e isenta interpretação, que se tem revelado uma mais-valia neste processo.

Limites da investigação

Os resultados completos de apenas 11 retratos desta vasta galeria não são ainda suficientes para chegar a conclusões definitivas e, através desta experiência, percebemos que cada camada, de cada retrato, apresenta um contributo para a construção da história da coleção, sendo imperativo o alargamento da metodologia a todos os casos. No entanto, a sobreposição de várias camadas, aliada à impossibilidade de realizar a recolha de micro-amostras e proceder à sua análise laboratorial, limita a caracterização elementar conclusiva das várias intervenções.

Percebemos também que a própria metodologia científica terá de ser ajustada, dado que, durante este workshop, não houve oportunidade de esperar pela digitalização e montagem

dos exames de área antes da realização do estudo elementar, o que, feito com mais tempo, poderia ter contribuído para a seleção de zonas de recolha mais direcionada para as questões que pretendíamos esclarecer.

Contudo, apesar de serem poucos retratos no contexto do conjunto, as centenas de dados recolhidos e processados, constituem-se como fontes de informação inéditas para uma nova revisão multidisciplinar da historiografia produzida até ao momento sobre este património. Incluem-se também dados que não tivemos a possibilidade de explorar, no âmbito desta tese, como as marcas incisivas nos suportes (compostas por números, letras, símbolos ou representações zoomórficas ou vegetalistas, cujo levantamento e registo se encontra no Apêndice II.III), bem como as diferentes adições posteriores de travessas e outros elementos de reforço estrutural, ou ainda os vestígios dos diferentes tipos de suspensão dos retratos ao longo do tempo. São dados cuja recolha ainda não está completa, e que requerem uma demorada observação e comparação junto dos objetos, antes de se poderem aferir relações entre estes e o encadeamento cronológico das intervenções que reportámos para a superfície pictórica.

Noutra vertente da investigação, o arquivo histórico do Estado da Índia também se revelou um desafio. Muitos dos códices do século XVI, mas também alguns dos séculos XVII e XVIII, encontram-se em mau estado de conservação ou de legibilidade, incompletos, ou foram sujeitos a processos de conservação que não permitem a leitura. O sistema de catalogação está desatualizado, com várias redundâncias, e são poucos os funcionários que sabem ler português, o que dificultou de algum modo a nossa pesquisa. Existe ainda um manancial de informação inédita por descobrir e este acervo encontra-se gradualmente em risco de perda.

Perspetivas futuras

Após a conclusão desta tese, pretendemos fazer uma versão em língua inglesa, para entregar à tutela (Direção do ASI, Direção do Science Branch e Direção do Archaeological Museum), em coerência com o objetivo de partilha de informação. Tendo por base esta investigação, pretendo trabalhar em conjunto com o AMVG e os centros de I&D, na preparação dos painéis expositivos a colocar junto dos retratos estudados, bem como no desenvolvimento de fichas para cada retrato ou de bases de dados com toda a

informação. Dentro desse enquadramento, iremos também propor à Direção do MNAA uma colaboração para a colocação de informação relacionada com o retrato de Afonso de Albuquerque, nomeadamente das vicissitudes daquele identificado como tal, bem como do que está no AMVG.

Pretendemos que os resultados desta primeira cooperação bilateral para a compreensão e interpretação da Galeria dos vice-Reis continuem a ser divulgados como exemplo de boas práticas para o património comum, ou partilhado, sempre que surjam iniciativas ou eventos que o proporcionem, como foi o caso do ICOM-CC 2021 e do futuro encontro do ICOMOS dedicado ao tema do património partilhado. Esperamos que esta experiência possa vir a ser útil para outros casos de estudo de âmbito nacional e internacional.

A continuidade do estudo integrado é uma prioridade, pelo que nos iremos dedicar à programação de uma nova campanha para apresentar às entidades competentes, com todas as vantagens decorrentes da primeira experiência, e na qual os nossos colegas deverão estar incluídos na equipa de trabalho, incluindo na fase de preparação.

Havendo oportunidade e enquadramento financeiro para esta segunda fase do *Old Goa Revelations*, pretendemos propor programas complementares ao estudo integrado, no âmbito da conservação preventiva e conservação curativa (de acordo com as propostas enunciadas na Parte III). Incluem-se também novas áreas de investigação, abordadas na primeira fase de estudo, como a compatibilidade de materiais e produtos de uso comum em conservação e restauro na Europa, num clima sub-tropical, ou então estudos na área da biotecnologia com vista à resolução de questões como prevenção e controlo de pestes com recurso a soluções ecológicas, à base de produtos naturais.

Estes temas podem ser replicados noutros conjuntos pictóricos à guarda do ASI em Velha Goa, nomeadamente nos acervos de arte sacra do Convento de São Francisco, da Igreja de São Caetano, da Igreja do Bom Jesus e da Sé Catedral.

Em coerência com o que foi referido na *Introdução* relativamente à limitação de estudos conclusivos (noutras áreas de investigação) relativamente a esta Galeria, consideramos que, com os dados agora divulgados, existe um grande potencial em desenvolver novas linhas de investigação. Colaborando com projetos em curso, como o caso do *Artibus in Auream Goa* (Antunes & Serrão, 2017), na área das técnicas dos artistas de Goa, ou do

projeto VESTE (Pinto, 2016), na área do traje, nomeadamente na ilustração de glossários e de tipologias, ou colaborando com outros grupos de trabalho, nas áreas da iconografia ultramarina ou das artes decorativas de outras cortes coevas da Galeria, ou na área do estudo do retrato de corte (ou administrativo), ou ainda da história da pintura em Goa, entre outros.

Esperamos, no fundo, que esta tese possa ser um contributo para um virar de página na história desta galeria, e que a partir daqui novas questões surjam aos nossos leitores, promovendo a criação de outros estudos e de novas dinâmicas que evidenciem a importância desta coleção para a história e cultura globais, e da necessidade de cooperação internacional para o estudo e interpretação do património partilhado existente na região de alcance do antigo Estado da Índia. Que possa ser um contributo para o estreitar das relações culturais entre a Índia e Portugal, através do qual se crie uma nova sensibilidade para o património e cultura goesa, herdeiros deste legado.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes Manuscritas

Banha da Silva, L. (1958) *Carta n.º 2187 dirigida ao Diretor do MNAA*, de 27 de março. Registador 9/M/5-1957 – Restauro e Conservação de Obras de Arte – Painéis do Estado da Índia. AMNAA

Banha da Silva, L. (1960) *Carta n.º 7267 dirigida ao Diretor do MNAA*, de 21 de outubro. Registador 9/M/19-1960 – Restauro e Conservação de Obras de Arte – Painéis dos Vice-Reis. AMNAA

Brigada de Estudo dos Monumentos da Índia Portuguesa (1952) – *Restauro de quadros antigos portugueses existentes na Índia*. Fundo Mário e Alice Chicó, Pasta 05435.002.002; Fundação Mário Soares. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05435.002.002>

Cartas e Ordens, 1838-39, cota 946. Directorate of Archives and Archaeology

Catálogo dos Vice-Reis, 1604-1837; manuscrito; cota 650. Directorate of Archives and Archaeology, Government of Goa

Chicó, M. (1951) – *Carta ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes*. Fundo Mário e Alice Chicó, Pasta 05435.002.002; Fundação Mário Soares; <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05435.002.002>.

Consultas da Índia, 1762. *O Conde da Ega VRey do Estado da Índia (...) aplicar o Palácio da Residência dos VReys para Hospital dos enfermos* (manuscrito) PT-AHU-CU-034-0214-00234, 201-201.

Costa, M.G.(1922-27) *Álbum dos Vice-Reis*. AHM/FP/59/Caixas 916-918.

Couto, J. (1940-62) *Cores usadas na nossa oficina de restauro*. UI N96 Diversos/10-Pintura. AMNAA

Couto, J. (1957a) *Carta de João Couto para General Luís de Pina (23/05)*. Registador 9/M/5-1957 – Restauro e Conservação de Obras de Arte – Painéis do Estado da Índia; AMNAA

Couto, J. (1957b) *Restauro do retrato de Afonso de Albuquerque (31/05)*. Registador 9/M/5-1957 – Restauro e Conservação de Obras de Arte – Painéis do Estado da Índia; AMNAA

Couto, J. (1960) *Carta de João Couto para Leonel Banha da Silva, AGU (23/08)*. Registador 9/M/19-1960 – Restauro e Conservação de Obras de Arte – Painéis dos Vice-Reis; AMNAA

Guedes, N.C. (1982) Carta 005154 (06/04) de Diretora do IPPC para Direção do MNAA. Registador 17/A/1982. AMNAA

Junta Nacional da Educação (1952) – *Carta ao Director do Museu Nacional de Arte Antiga*. Fundo Mário e Alice Chicó, Pasta 05435.002.002; Fundação Mário Soares. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05435.002.002>

Livros Remetidos das Monções (1709-45), n.º 117, PT-AHU-NA-001-2205_m0078, 44.

Mardel, F. (1956) *Relação e custo de restauro de algumas obras de arte que figuraram na exposição de Londres*; Registador 38-M-B1; AMNAA

Mardel, F. (1956-1961) *Processos de restauro 995 a 1000b*. OBPA; AIJF

Moser, J. (1948) *Iconografia dos Vice-Reis da Índia*, AJC-UI62-PI_DOC114a

Noronha, P. (1991) – *Escoço biográfico dos Vice-Reis, Governadores e Membros dos Concelhos Governativos da Índia Portuguesa (1505-1961)*. Manuscrito. Arquivo Percival de Noronha

Senado de Goa (1804-1825) *Termos das obras*. Códice 7834. Directorate of Archives and Archaeology

Senado de Goa (1824-25) *Registos Gerais*, cota 7891. Directorate of Archives and Archaeology

Senado de Goa (1825-1854) *Termos das obras*, cota 7835. Directorate of Archives and Archaeology

Fontes impressas

Abreu, L. (1992) *O Livro de Lisuarte de Abreu*. Fac-simile. CNCDP.

António e Silva, F.M.S. (1783) *Tesouro da Nobreza de Portugal*. PT/TT/CR/D-A/001/16. ANTT

Aragão, A.C.T. (1880). *Descrição Geral e Histórica das Moedas Cunhadas em nome dos Reis, Regentes e Governadores de Portugal*. Tomo III. Imprensa Nacional.

Azevedo, A. (1954) *Retratos dos Vice-Reis e Governadores da Índia*. Sociedade de Geografia

Azevedo, C. (1954) Algumas observações acerca do exame radiográfico dos retratos dos vice-reis da galeria de Pangim. In *Separata Garcia da Orta*; Junta de Investigações do Ultramar; pp. 243-245

Azevedo, C. (1959) *Arte Cristã na Índia Portuguesa*. Junta de Investigações do Ultramar

Barata, J. M. (1952) Algumas notas sobre os retratos da galeria do governador do Palácio de Goa. in *Separata da Revista Belas Artes*, S. 2, n. 4, p. 18-23.

Barbuda, C. L. (1841) *Instruções com que El-Rei D. José I mandou passar ao Estado da India no anno de 1774*. Typographia Nacional

Barros, J. (2001) *Ásia. Quarta Década.*, livro X, cap. XXII. INCM

Carita, R. (1999) *O Lyvro de Plantaforma das Fortalezas da India*. Defesa Nacional; Inapa.

- Colaço, J.M. (1841) *Galeria dos vice-reis e Governadores da India Portuguesa*. A.S. Coelho
- Correia, G.; Felner, R. (dir.) (1866) *Lendas da Índia* (Livro IV, Vol.2). Academia Real das Sciencias.
- Costa, M.G. & Saldanha, A. V. de (1991) *O livro dos Vice-Reis da Índia D'el Rei D. Carlos I. Aguarelas de Manuel Gomes da Costa*. Chaves Ferreira.
- Couto, D. (1751) *Da Ásia. Decada VI*, 1. Regia Officina Typografica
- Couto, D. (1788a) *Da Ásia. Decada X*, 1. Regia Officina Typografica
- Couto, D. (1788b) *Da Ásia. Decada XII*, 1. Regia Officina Typografica
- Couto, J. (dir.) (1957c) *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*; III, n. ° 3; MNAA; http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/BoletimdoMuseuNacionaldeArteAntiga/Vol3/Fasc03/Fasc03_item1/index.html
- Delduque da Costa, A. (1931). *A tentativa de reconstrução de Goa em 1777*, in *O Oriente Portuguez*, 30, n.º 1, 102-121.
- Erédia, M.G., Janssem, M. (ed) (1881) *Malaca L'Inde Oriental et le Cathay*. Fac-Simile. Biliothèque Royale de Belgique.
- Faria y Sousa, M. (1666) *Asia Portuguesa*. Tomo I. Oficina de Henrique Valente de Oliveira
- Faro, J. (1955) Manuel Godinho de Erédia Cosmógrafo. In *Panorama*, 13-14, 59-66.
- Freire, A.B. (1921) *Brasões da Sala de Sintra*. Universidade de Coimbra
- Gonçalves, L.C. (1898) *Telas e esculpturas da cidade de Goa*. Bastorá: Rangel
- Graça, Luís H. Correia da (1908) Memória Histórica sobre os Palácios da residência dos V. Reys da Índia, in o *Archeologo Português*, 13, 353-355.
- Gracias, J. A. (1945) Gôeses nas artes e nas ciências. in *Boletim Eclesiástico da Arquidiocese de Goa*, Série II, Ano IV, 1-2. Arquidiocese de Goa e Damão.
- Laval, F., Rivara, J. (1944) *A Viagem de Francisco Pyrard Laval*, (2.º Vol.). Livraria Civilização.
- Mendes, A.L. (2006) *A India Portuguesa*, 1. BR Publishing Corporation
- Mesquita, M. J. (1643) *Relação do que sucedeu na Cidade de Goa e em todas as mais cidades & fortalezas do estado da India, na feliz aclamação del Rey Dom João o III*, Goa: Companhia de Jesus
- Moser, J. (1946) Iconografia dos Vice-Reis da Índia (uma rectificação necessária). In *Jornal Vitória*, 198, XXX, n.º 8755, 20 de maio, pp. 6-7

Rego, A.S. (1950) Documentação para a História das Missões do Padroado Português do Oriente. Índia, 3. Agência Geral das Colónias

Rego, A.S. (1967) *Documentação Ultramarina Portuguesa*, 5. Centro de Estudos Históricos Ultramarino

Saldanha, M.J.G. de (1990) *História de Goa. Política e Arqueológica*, 2 (2). Asian Educational Services

Vasconcelos, F. (1941) *As pinturas das Armadas da Índia e outras Representações Artísticas de Navios Portugueses do Século XVI.*, sn

Wicki, J. (ed.) (1948) *Documenta Indica IV (1557-1560)*. Monumenta Historica Soc. Iesu.. <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015078389007>

Zuquete, A. (1962) *Tratado de todos os Vice-Reis e Governadores da Índia*. Editorial Enciclopédia.

Zuquete, A. (1987) *Armorial Lusitano. Genealogia e Heráldica*. Representações Zairol

Bibliografia crítica

AAVV (1983) *Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. Catálogo da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura*. Presidência do Conselho de Ministros; Comissariado para a XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura.

AAVV (1998) *Os construtores do Oriente Português. Ciclo de Exposições Memórias do Oriente*. Catálogo. CNCDP

AAVV (2011) *Primitivos Portugueses 1450-1550. O século de Nuno Gonçalves*; MNAA, ATHENA.

Albuquerque, L. (1992) Introdução in Abreu, L. (1992) *O Livro de Lisuarte de Abreu*. Fac-simile. CNCDP. 11-31

Almada, C.O., Figueira, L.T., Serrão, V. (2000) *História e restauro da pintura do retábulo-mor do Mosteiro dos Jerónimos*. IPPAR. ISBN 972-8087-71-3

Antunes, J. F. (1996) *Jorge Jardim. Agente Secreto*. Bertrand

Antunes, V.; Serrão, V. (eds.) (2014) *As preparações na Pintura Portuguesa. Séculos XV e XVI*. Overprint. ISBN: 978-989-96236-2-0

Antunes, V.; Serrão, V. (2017) De artibus is auream Goa: O Pintor Aleixo Godinho e o retrato do seu mecenas Frei Diogo de Sant'Ana no antigo mosteiro de Santa Mónica. In *Artis*, 5, IHA/FLUL; pp.114-119.

Antunes, V.; Serrão, V., Candeias, A., Mirão, J., Cardoso, A., Carvalho, L., Fernandes, N., Manso, M. (2019a) Scrutinizing Ecce Homo: European or Indian painting?

Assessment by Raman and complementary spectroscopic techniques, in *Journal of Raman Spectroscopy*, 50. pp.161-174; DOI: 10.1002/jrs.5549

Antunes, V.; Serrão, V., Candeias, A., Mirão, J., Cardoso, A., Carvalho, L., Manso, M. (2019b) Characterization of a pair of Goan paintings from the 16th-17th centuries, in *European Physical Journal Plus*, 134, 262. DOI: 10.1140/epjp/i2029-12713-0

Appelbaum, B. (2010) *Conservation Treatment Methodology*. Edição da autora;

Acquafreda, P. (2019) XRF Technique. *Physical Sciences Review*; DOI: 10.1515/psr-2018-0171

ASI, JP Getty Trust, British Museum, National Culture Fund (2013) *The Sarnath Initiative. Guidelines for ASI Museums*. ASI, Ministry of Culture, Government of India

ASI (2014) *National policy for conservation of the ancient monuments, archaeological sites and remains protected by the Archaeological Survey of India*. ASI; Ministry of Culture, Government of India. <https://asi.nic.in/wp-content/uploads/2018/11>

Avelar, P. (2019) Fernão Lopes de Castanheda, Gaspar Correia e Diogo do Couto: vivências e contingências na modelação da escrita de uma História da Ásia e dos seus actores in Loureiro, R. & Lima Cruz, M. (ed.) (2019) *Diogo do Couto. História e Intervenção de um Escritor Polémico*. Famalicão, Húmus, pp. 43-54.

Baig, A. (2003) Managing cultural significance. in *Restoration and Renewal – a symposium on preserving our cultural heritage*. in <http://www.india-seminar.com/2003/>

Bernis, C. (1990) La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte, in Serrera, J.M. (coord.) *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II* (catálogo de exposição). Museo del Prado, pp. 65-111

Bilou, F. (2018) *Ad perpetuam rei memoriam: dois testemunhos artísticos inéditos entre Lisboa e Goa (1594-1610)*. Não publicado. Disponível em: <https://independent.academia.edu/FranciscoTe%C3%B3filoAlfaiateBilou>

Bridgeman, J. (1987) Purple Dye in late Antiquity and Bizantium. In Spanier, E. (1987) *The royal purple and the Biblical Blue*. Keter

Bruquetas Galán, R., Carrassón López de Letona, R. Kuon Arce, C. Fiorentino Vásquez, M. Gómez González, and R. Estabridis Cárdenas (2011) Materials and techniques in viceregal paintings and sculptures in Lima –16th and 17th centuries. In Bridgland, J. (ed.) *Cultural Heritage/Cultural Identity: The Role of Conservation. ICOM-CC 16th Triennial Conference Preprints, Lisbon, 16–23 September 2011*; Critério Produção Gráfica; <https://www.icom-cc-publications-online.org/>

Burton, R. (2003) *Goa and the blue mountains. Or, Six Months of Sick Leave*. New Penguin Books

Calvo, A. M. (2002) *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Serbal. ISBN 13 978-8476283905

Calvo, A. M. (2003) *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos. De la A al Z*. Serbal. ISBN 13 978-8476281949

- Campos, A. (2014) Uma história com barbas. In *National Geographic Portugal*, n.º 159, junho; NGP
- Campos, A. (2017) *Tem mesmo a certeza que sabe que é Afonso de Albuquerque?* In *National Geographic Portugal*. <https://nationalgeographic.pt/historia/grandes-reportagens/1111-afonso-albuquerque-jun2014>
- Candeias, A., Piorro, L., Valadas, S., Dias, C.B., Mirão, J. (2011) «Não há de encoberto que não venha a ser descoberto, nem de oculto que não venha a ser revelado». Considerações sobre a técnica de reflectografia de infravermelhos. In AAVV (2011) *Primitivos Portugueses 1450-1550. O século de Nuno Gonçalves*; MNAA, ATHENA; pp. 294-298.
- Carita, H. (1995) *Os palácios de Goa. Modelos e tipologia de arquitectura civil Indo-Portuguesa*. Quetzal Editores
- Climate Change and Cultural Heritage Working Group of ICOMOS (2019) *The Future of our Pasts: Engaging Cultural Heritage in Climate Action*. ICOMOS
- Cosentino, A. (2014) Identification of pigments by multispectral imaging; a flowchart method. *Heritage Science*, 2, 8. <https://doi.org/10.1186/2050-7445-2-8>
- Costa, M.G. (1930) *Memórias*. Livraria Clássica.
- Crespo, H.M. (2012) Trajar as Aparências, Vestir para Ser: o Testemunho da Pragmática de 1609, in Vasconcelos e Sousa, G. (coord.) *O Luxo na Região do Porto ao Tempo de Filipe II de Portugal (1610)*. CITAR
- Cruz, A.J. (2004) *As cores dos artistas. História e ciência dos pigmentos utilizados em pintura*. Apenas Livros. ISBN: 972-8777-79-5
- Cunha de Oliveira, F. (1993) *O vestuário Português ao tempo da expansão - séculos XV e XVI*. Grupo de trabalho do Ministério da Educação para os Descobrimentos Portugueses.
- Dardes, K.; Rothe, A. (ed.) (1995) *The structural Conservation of Panel Paintings*. Proceedings 24-28 April 1995. Getty Conservation Institute
- Dias, Pedro (1998) *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). O Espaço do Índico*. Círculo de leitores.
- Dias, P. (2004) *Arte Indo-Portuguesa*. Almedina
- Dias, Pedro (2005) *De Goa a Pangim*. Santander Totta.
- Dokras, U. (2022) The Art & Architecture of the Vijaynagar Empire *Indo Nordic Author's Colletive*, Stockolm University. https://www.academia.edu/71106399/The_Art_and_Architecture_of_the_Vijaynagar_Empire
- Dorge V., Howlett, F. (ed) (1994) *Painted Wood: History and Conservation*. Proceedings of a symposium organized by the Wooden Artifacts Group of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works; Colonial Williamsburg Foundation, Virginia, 11–14 November 1994; Getty Conservation Institute

- Duarte, S.A. (2016) *Pedras d'Armas e Armas Tumulares do Império Português. Tomo II-Goa*. Letras Lavadas
- Eastaugh, N.; Walsk, V. (2004) *The pigment compendium. Optical microscopy of historic pigments*. Elsevier Butterworth-Heinemann
- European Confederation of Conservator's Restorer's Organizations (2002-04) *E.C.C.O Professional Guidelines I-III*. ECCO. <https://www.ecco-eu.org/home/ecco-documents/>
- Fernandes, M. (2001) *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956. A personalidade artística do país*, dissertação de mestrado, FLUL.
- Fernandes, P. (2020) Flooding, the new threat to Old Goa's heritage monuments. *Times of India*, 4 Oct, pp. 3-4. <https://timesofindia.indiatimes.com/city/goa/flooding-the-new-threat-to-old-goas-heritage-monuments/articleshow/78469906.cms>
- Flor, P. (2010) *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*. Assírio e Alvim
- Flores, J. (2004) Two Portuguese Visions of Jahangir's India: Jerónimo Xavier and Manuel Godinho de Erédia in Vassallo e Silva, N., Flores, J. (ed) *Goa and the Great Mughal*, Fundação Calouste Gulbenkian, 44-67.
- Flores, J. (2015) Between Madrid and Ophir: Erédia, a Deceitful Discoverer? In Eliav-Feldon, M., Herzig, T. (ed) *Dissimulation and Deceit in Early Modern Europe*. Palgrave Macmillan, 184-210.
- Flores, J.; Marcocci, G. (2018) Killing Images: Iconoclasm and the Art of Political Insult in Sixteenth and Seventeenth Century Portuguese India, *Itinerario*, 42, 3, Leiden University, 461-489. <https://doi.org/10.1017/S0165115318000621>
- Fonseca, J. N. (1878) *An Historical and Archaeological Sketch of the City of Goa*. Thacker & Co. BNP. <https://purl.pt/17211>
- França, J.A. (2010) *O Retrato na Arte Portuguesa*. Livros Horizonte
- Franco, A.; Pimentel, L. Carvalho, A.S. (2019) *Museu das Descobertas. MNAA 31 mai-29 set 2019*. MNAA; INCM.
- Fuentes-Porto, A., Soto-Martín, O., Martín-Gutierrez, J. (2020) Análisis de imágenes digitales con DStretch como soporte a la restauración virtual de una pintura mural histórica en San Cristóbal de la Laguna, *CONSERVAR PATRIMÓNIO*, 34, ARP, pp. 35-49. <https://doi.org/10.14568/cp2018070> · ISSN 2182-9942
- Garcia, J.M. (1998) As representações das Armadas da Carreira da Índia. in *A carreira da Índia: Actas do V Simpósio de História Marítima*. Academia de Marinha, 285-291
- Garcia, J. M. (2009) *Cidades e Fortalezas do Estado da Índia. Séculos XVI e XVII*. Autor e QuidNovi
- Garcia, J.M. (2017) *O Terrível. A grande Biografia de Afonso de Albuquerque*. A Esfera dos Livros. ISBN 978-989-626-845-9

- Garcia, J.M. (2019) Diogo do Couto, cronista e guarda-mor da Torre do Tombo in Loureiro, R. & Lima Cruz, M. (ed.) *Diogo do Couto. História e Intervenção de um Escritor Polémico*. Húmus, 27-41.
- Gomes, S., Ferreira, C., Nascimento, G., Piorro, L., Cardoso, A., Candeias, A. (2016) A identification and removal of non-original layers in the sixteenth century paintings of Funchal's Cathedral altarpiece, in *Colour Research and Application*, 41, 283-288. <http://hdl.handle.net/10174/21261>
- Gusella, F. (2022) Correnti ermeneutiche sul “problema” della ritrattistica in Asia meridionale nei secoli XVI e XVII, in *ON PORTRAITURE. Theory, practice and fiction. From Francisco de Holanda to Susan Sontag*, 18-20 January, FBAUL, Lisboa.
- Henriques, F., Garcia, M., Correia, P. (2011) *Conservação e Restauro em Pintura sobre madeira*. Apontamentos da disciplina de Conservação e Restauro de Pintura sobre tábua, mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais, UCP – Escola da Artes. Não publicado.
- Hermens, E.; Fiske, T. (ed.) (2009) *Art, Conservation and authenticities. Material, Concept, Context*. Proceedings, University of Glasgow, 12-14 September 2007; Archetype.
- ICOM Commission for the care of paintings (1955) The care of paintings: the care of wood panels. *Museum*, Vol. VIII, 3. UNESCO
- ICOM-CC (2008) *Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage*. ICOM. <https://www.icom-cc.org/en/downloads/icom-cc-resolution-terminology-english>
- ICCROM (2008) *Sharing conservation decisions*. International Course, 3-28 November, Rome. Course Document. ICCROM
- Jesus, R.L. (2021) *A Governação do "Estado da Índia" por D. João de Castro (1545-1548) na Estratégia Imperial de D. João III*. (Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, Portugal)
- Jordan, A. (1994) *O Retrato de Corte em Portugal*. Quetzal
- Jordan, A. (1995) ‘Uomni Illustri’. A série de retratos dos vice-reis portugueses em Goa. in Paulino, F. (coord.) *Tapeçarias de João de Castro*. CNCDP, 73-78.
- Joshi, M.C. (ed.) (1993) *Indian Archaeology 1987-88. A review*. ASI, GOI.
- King, L., Stark, J., Cooke, P. (2016) Experiencing the Digital World: The Cultural Value of Digital Engagement with Heritage, *Heritage & Society*, 9:1, Routledge, 76-101; DOI: 10.1080/2159032X.2016.1246156
- Lameiras-Campagnolo, M.O.; Campagnolo, H. (1993) Um exemplo de “linguagem mista”: a linguagem museal. in Diogo, J. (coord.) (1993) *Atas do IV Encontro de Museologia e Autarquias*, Tondela, 29-31 outubro; Câmara Municipal de Tondela; pp. 47-52.

- Larsen, K. E.; Marstein, N. (2000) Conservation of Historic Timber Structures. An ecological approach; *Series in Conservation and Museology*. Butterworth-Heinemann
- Leandro, S. (2007) – Invisíveis e Intangíveis nos Estudos de Arte: João Couto e o Laboratório Científico. in Silva, R., Escobar, N., Pais, A. (ed.) – *40 Anos do Instituto José de Figueiredo*. Instituto Português de Conservação e Restauro; pp. 83-95.
- Lopes, R. O. (2011) *Arte e Alteridade. Confluências da Arte Cristã na Índia, na China e no Japão, séc. XVI a XVIII*. (Tese de Doutoramento em Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal).
- Lopez, L.V. (2018) Authenticity and realism: virtual vs physical restoration in Di Franco, P., Galeazzi, F., Vassalo, V. (2018) *Authenticity and cultural heritage in the age of 3D digital reproductions* MacDonald Institute for Archaeological Research ISBN: 978-1-902937-85-4
- Loureiro, R.M. (2020) Echoes from Antiquity in D. João de Castro's Maritime Rutters. In *RES Antiquitatis* 2, 84-103
- Lusa (2017) Descobrimientos portugueses nos Museus do Kremlin. In *Diário de Notícias*, 27 de março. <https://www.dn.pt/artes/descobrimientos-portugueses-nos-museus-do-kremlin-5752535.html>
- Maekawa, S.; Beltran, V.; Henry, M. (2015) *Environmental Management for Collections. Alternative Conservation Strategies for Hot and Humid Climates*. Getty Conservation Institute
- Mahapatra, S.K. (ed.) (1995) *Indian Archaeology 1990-91. A review*. ASI, GOI.
- Mariz, V. (2012) Os trabalhos de restauro de um capitão em 1894. In *Conservar Património*, 15-16. ARP, 31-42.
- Mariz, V. (2016) *A "memória do império" ou o "império da memória". A salvaguarda do património arquitectónico português ultramarino (1930-1974)*. Tese de Doutoramento. FLUL
- Martins, J.F.F. (1919) *Crónica dos Vice-Reis*. Imprensa Nacional
- Martins, J.F.F. (1935) *Vice-Reis da Índia 1505-1917*. Imprensa Nacional
- Martins, N. (2014) *Império e imagem: D. João de Castro e a retórica do Vice-Rei (1505-1548)*. (Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa, Portugal)
- Marshal, J. (1923) *Conservation manual: A handbook for the use of Archaeological officers and others entrusted with the care of ancient monuments*. Indological Book House. <https://www.indianculture.gov.in/rarebooks/conservation-manual-handbook-use-archaeological-officers-and-others-entrusted-care>
- Melo, H. (2012) *O pintor Francisco João (act. 1563-1595) materiais e técnicas na pintura de cavalete em Évora na segunda metade do século XVI*. (Tese de Doutoramento, Universidade Católica Portuguesa, Portugal)

- Mendiratta, S.L., Santos, J.R. (2011) *Visiono Velha Goa, A cidade morta, reanimar-se...? : o plano de intenções de 1960 para a musealização de Velha Goa*. in *Congresso Internacional Goa: Passado e Futuro*, 26-28 de outubro; Lisboa: CEPCEP
- Menon, K.G. (ed.) (2003) *Indian Archaeology 1997-98. A review*. ASI, GOI.
- Merriman, N., ed. (2004) *Public Archaeology*; London; Routledge.
- Ministry of Culture (1972) *The Antiquities and Art Treasures Act, 1972*. Government of India. <https://legislative.gov.in/sites/files/A1972-52>
- Michalski, S.; Rossi-Doria, M. (2013) Using decision diagrams to explore, document, and teach treatment decisions, with an example of their application to a difficult painting consolidation treatment., in *ICOM-CC 16th Triennial Conference Lisbon*. 19-23 September 2011. Critério – Produção Gráfica, Lda.
- Michalski, S. (2018) *Sharing Conservation Decisions: Tools, Tactics, and Ideas in Heritage*, A.; Copithorne, J. (ed.) (2018) *Sharing Conservation Decisions. Current issues and future strategies*. ICCROM; ISBN 978-92-9077-271-2; pp. 183-204
- Mitra, D. (ed.) (1983) *Indian Archaeology 1979-80. A review*. ASI, GOI.
- Monge, M. J. (coord.) (2001) *Armaria do Paço Ducal de Vila Viçosa*. Fundação Casa de Bragança
- Monteiro, P.; Serrão, V. (coord.) (2019) *Primeiros tratados de Pintura*. Círculo de Leitores
- Montesinos, F. (coord.) (2017) *Retrato de Jovem Nobre, Cavaleiro da Ordem de Calatrava*. Parques de Sintra – Monte da Lua
- Moreira, A. (2008) - *A Espuma do Tempo Memórias do Tempo de Vésperas*, Lisboa; Almedina.
- Moreira, R. (1995) D. João de Castro e Vitruvius. In in Paulino, F. (coord.) *Tapeçarias de João de Castro*. CNCDP, 51-61.
- Muñoz Viñas, S. (2003) *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Editorial Síntesis.
- Mural da História (1997) *Restauro das pinturas murais da escadaria monumental*. In Alçada, M. (dir.) (1997) *Monumentos*, 6; DGEMN; pp. 22-25
- Narkiss, I. (2009) “Is this real?” Authenticity, Conservation and visitor experience in Hermens, E.; Fiske, T. (ed.) (2009) *Art, Conservation and authenticities. Material, Concept, Context*. Proceedings, University of Glasgow, 12-14 September 2007; Archetype. pp. 237-245.
- Nicolaus, K. (1999) *Manual de Restauración de cuadros*. Könemann
- OGR (2019a) *OGR Sessions. 14th-23rd January 2019. Preliminary report*. Não publicado. HERCULES; CIEBA; ASI
- Ortiz, A.S. (2012) *Restauración de obras de arte: Pintura de caballete*. AKAL

Palet i Casas, A. (2002) *Tratado de pintura: color, pigmentos y ensayo*. Universitat de Barcelona. ISBN: 848338-313-6

Pedersoli, J.; Antomarchi, C.; Michalkski, S. (2016) *A guide to Risk Management of Cultural Heritage*. ICCROM; Canadian Conservation Institute

Pereira, A.N. (2005) *A arquitectura religiosa Cristã de Velha Goa*. Fundação Oriente

Pereira, C., Henriques, F., Carriço, N., Amaral, V., Ferreira, T., Candeias, A. (2016) Reconstituição histórica virtual do retábulo-mor da Igreja do Espírito Santo de Évora: aplicação ao Património da infografia web-based, *Conservar Património*, 24, pp. 63-71, ARP. DOI:10.14568/cp2015034

Pereira, F A. B. (2019) Da Pintura Antiga e do Tirar pelo Natural de Francisco de Holanda, in Monteiro, P.; Serrão, V. (coord.) *Primeiros tratados de Pintura*. Círculo de Leitores, 25-45.

Pérez, J. P. (2015) Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626) *Studia Aurea*, 9. Universitat Autònoma de Barcelona; Universitat de Girona.

Phenix, A.; Chui, S. (2009) *Facing the challenges of panel paintings conservation: trends, treatments, and training*. Proceedings May 17-18; The Getty Conservation Institute.

Pinna, D.; Galeotti, M.; Mazzeo, R. (ed) (2009) *Scientific Examination for the investigation of paintings. A Handbook for Conservator-restorers*; Centro Di.

Rai, N.;Taher, N.; Singh, M.; Chaubey, G.; Jha, A.; Singh, L.; Thangaraj, K (2013). Relic excavated in western India is probably of Georgian Queen Ketevan. *Mitochondrion*. 14.10.1016/j.mito.2013.12.002.

Reis, A. (2014) *A Galeria dos Vice-Reis e Governadores da Índia Portuguesa. Percurso para a definição de uma metodologia de intervenção*. (Dissertação de Mestrado. Universidade Católica Portuguesa, Porto, Portugal).<http://hdl.handle.net/10400.14/23652>

Reis, A.; Reis, D.; Mateus, M.; Candeias, A. (2014) Overpaints with cultural significance. How to define authenticity? The case of Afonso de Albuquerque's portrait. *RECH2: The 2nd International Meeting on Retouching of Cultural Heritage*, 24-25 outubro, Casa das Artes, Porto.

Reis, A.; Candeias, A. (2017) Conservation of Transcultural Heritage: Cooperation Towards Correct Interpretation and Common Strategies – The Vice-Roys Portrait Gallery. In *Preserving Transcultural Heritage: Your Way or My Way?* Vale de Cambra: Caleidoscópico, pp. 343-352. I SBN 978-989-658-467-2

Reis, A., Pereira, F.A.B., e Candeias, A. (2018a) A galeria dos Vice-Reis do Estado da Índia e os desafios da conservação do património partilhado. Comunicação apresentada no *II Colóquio Investigações em Conservação do Património*, 27-29 de setembro, Museu da Farmácia; FBAUL

Reis, A., Pereira, F.A.B., e Candeias, A. (2018b) «Dei aos monos do palácio feições humanas». O processo de renovação da galeria de retratos dos Vice-Reis e Governadores

- do Estado da Índia por Manuel Gomes da Costa (1893-94)". In Soares, C., e Mariz, V. (eds) *Dinâmicas do Património Artístico. Circulação, Transformações e Diálogo*. ARTIS
- Reis, T., Pereira, F., Candeias, A., Valadas, S., Machado, A., Caldeira, A., Piorro, L., e Reis, M. (2021) Old Goa Revelations: A Collaborative project on the shared heritage between India and Portugal. In *Bridgland, J. (ed) (2021) Transcending boundaries: Integrated approaches to conservation. ICOM-CC 19th triennial Conference preprints, Beijing, 17-21 May*. ICOM
- Rossa, W. (n.d.) *Arco dos Vice-Reis*. HPIP – Património de Influência Portuguesa <https://hPIP.org/pt/heritage/details/631>
- Sabbatini, L.; Werf, I. (eds) (2020) *Chemical Analysis in Cultural Heritage*. De Gruyter. ISBN 978-3-33-045641-7
- Sandu, I.; Candeias, A.; Berg, K.; Sandbakken, E.; Tveit, E.; Keulen, H. (2019) Multitechnique and multiscale approaches to the study of ancient and modern art objects on wooden and canvas support; *Physical Sciences Review*; DOI: 10.1515/psr-2018-0016
- Santos, J. (2016) ‘Reinstalling the Old City of Goa as an Eternal Light of Portuguese Spirituality’: The Plan for the Reintegration of Old Goa at the End of the Colonial Period. In *Architectural Histories*, 4(1): 9, pp. 1–21, DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/ah.58>
- Serrão, V. (1998) Sobre pinturas e pintores do tempo da descoberta. A imagem de Vasco da Gama e as representações do mar e da guerra. in *Centenário da Índia e a memória da viagem de Vasco da Gama*. CNCDP
- Serrão, V. (2010) Pintura e Devoção em Goa no tempo dos Filipes: o mosteiro de Santa Mónica no “Monte Santo” (c. 1606-1639) e os seus artistas. *Revista Oriente*, 20, 11-50.
- Seruya, A.I., Pereira, M. (2004) *A Pintura da Charola do Convento de Cristo. Tomar*; IPCR.
- Seymour, K. (2010) Standard non-destructive techniques used to document and examine artworks employed within the conservation field in *International Symposium on Cultural Heritage Conservation: Non-destructive testing technology application (Taiwan), December 6th and 7th 2010*; NCRPCP
- Sheldon, L. (2008) Access to technical analysis: visualizing the invisible. in *Studies in Conservation*; Vol. 53; Supplement; pp. 151-155
- Soares, E. (1960) Galeria dos Vice-Reis e Governadores da Índia. in *Dicionário de Iconografia Portuguesa*. Vol. 5, 2.º Suplemento; Instituto de Alta Cultura; pp.58-73.
- Soler del Campo, A. (2009) *The Art of power. Royal Armour and Portraits from Imperial Spain*. National Gallery of Art
- Soler del Campo, A. (2010) La consideración de las armaduras como obras de arte e imagen del poder en el contexto de la real armería in Soler del Campo, A. (ed) (2010) *El Arte del poder. La real armería y el retrato de corte*. Museo Nacional del Prado. ISBN: 978-849-2441877

Stoner, J.H. (2009) Degrees of authenticity in the discourse between the original artist and the viewer in Hermens, E.; Fiske, T. (ed.) (2009) *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*. Proceedings, University of Glasgow, 12-14 September 2007; Archetype, pp. 13-21

Stoner, J. H.; Rushfield, R. (2012) *The conservation of easel paintings*. Routledge.

Taher, N.; Bagi, S., Ambekar, A. & R. (2012) People's Museum in Tripathi, A. (ed) *Museum Studies*; Sharada, pp.193-198

Tewari, R. (ed.) (2016) *Indian Archaeology 2007-08. A review*. ASI, GOI.

Thapar, B.K. (ed.) (1979) *Indian Archaeology 1974-75. A review*. ASI, GOI.

Thapar, B.K. (ed.) (1981) *Indian Archaeology 1978-79. A review*. ASI, GOI.

Torre, M.; Avrami, E. (coord.) (2000) *Values and Heritage Conservation. Research Report*. Getty Conservation Institute

Trigueiros, M. (1998) Insígnias das Ordens Militares Portuguesas dos Séculos XVI e XVII: novos testemunhos documentais. in *Vasco da Gama – Homens, Viagens e Culturas*. Vol. 1; CNCDP; pp.550-558.

Valadas, S. (2015) *Varietades e estilos na obra atribuída a Frei Carlos. Novas perspectivas*. Tese apresentada à Universidade de Évora para obtenção do Grau de Doutor em Química. Universidade de Évora

Valadas, S., Freire, R., Cardoso, A., Mirão, J., Dias, C.B., Vandenabeele, P., Caetano, J.O. (2016) New insights on the underdrawing of the 16th Flemish-Portuguese easel paintings by combined surface analysis and microanalytical techniques; in *Micron*, 85, 15-25.

Valeriano de Sá, F. (1999) *Vice-Reis e Governadores da Índia Portuguesa*. CTMCDP

Veropoulidou, R. (2012) The Tyrian Purple, a “royal” dye. in Adam-Veleni, P.; Stefani, E. (ed.) (2012) *Greeks and Phoenicians and the Mediterranean Crossroads*. Catálogo. Archaeological Museum of Thessaloniki.

Recursos online

Canadian Conservation Institute. *Agents of deterioration*.
<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration.html>

DGPC. *Matriznet*
<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=251374&EntSep=4&Lang=PT#gotoPosition>

EVE - A Enciclopédia Virtual da Expansão Portuguesa. CHAM – Centro de Humanidades, Universidade NOVA de Lisboa. <https://eve.fcsh.unl.pt/>

Luxen, J.L. (2021) Webinar 3 - Contested Multiple Memories on World Heritage Sites: Three cases in WHIPIC 2021 Webinar Series, 6th session: *World Heritage with Multiple memories, the role of heritage interpretation*, 18 July; WHIPIC. <https://www.youtube.com/watch?v=wWGK6IibFl4&t=3757s>

Musea Brugge (2021) *E-exhibition The Order of the Golden Fleece*. <https://www.museabrugge.be/en/collections/e-exhibitions/de-orde-van-het-gulden-vlies-1>

Museu Virtual da Lusofonia. <https://www.museuvirtualdalusofonia.com/glossario/jogo-das-canais/>

HPIP – *Património de Influência Portuguesa no Mundo*. Fundação Calouste Gulbenkian. <https://hPIP.org/pt>

Pinto, C.A. (2016) *VESTE – Vestir a corte: traje, género e identidade(s)*. CHAM - Centro de Humanidades / NOVA FCSH. <https://vestenovafcsh.wixsite.com/website>

Singh, P. (2022) *Indian Miniature Paintings: A History*. Google Arts and Culture. <https://artsandculture.google.com/>

Ucdarthistoryma (2016) - Journey of a Thesis: Reconstructing Titian's 'Caesars' for the Ducal Palace, Mantua. <https://ucdarthistoryma.wordpress.com/2016/11/24/journey-of-a-thesis-titians-roman-emperors-for-the-gabinetto-dei-cesari-mantua/comment-page-1/>

WHIPIC- International Centre for the Interpretation and presentation of World Heritage sites under the auspices of UNESCO. <http://www.whipicmedia.org/index.asp>

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 _Palácio da Inquisição de Goa. Corte dos alçados e planta do piso nobre.	p. 28
Figura 2 _Reprodução do retrato de D. João de Castro no <i>Livro de Lisuarte de Abreu</i>	p. 29
Figura 3 _Pormenor da representação de D. João de Castro na Tapeçaria dedicada à <i>Entrada Triunfal em Goa</i>	p. 29
Figura 4 _Retrato póstumo de D. João de Castro.....	p.29
Figura 5 _Gravura do <i>Imperador Carlos V</i>	p. 38
Figura 6 _ Retrato do <i>Imperador Carlos V com um cão</i> , por Ticiano.	p.38
Figura 7 _ <i>Retrato de Cavalheiro Militar</i> por Jakob Seisenegger	p.38
Figura 8 _ Gravura do retrato do Governador Estevão da Gama	p.40
Figura 9 _ Retrato da Infanta D. Isabel de Portugal, cópia do original de Jan Van Eyck	p.40
Figura 10 _Retrato da Imperatriz D. Isabel de Portugal	p.40
Figuras 11a e 11b _Palácio da Fortaleza de Goa. Corte dos alçados e planta do piso nobre ...	p.41
Figura 12 _ Infante D. Sebastião, Alonso Sanchez Coello	p.46
Figura 13 _Rei D. Sebastião, Cristóvão de Morais	p.46
Figura 14 _Imperador Carlos V, Juan Pantoja de la Cruz (cópia do original de Ticiano)	p.46
Figuras 15 a, b e c _Reproduções dos retratos de D. Antão de Noronha, D. Luís de Ataíde e de Fernão Telles de Menezes, por Resende (1646)	p.47
Figuras 16 a, b e c _Reproduções do retrato de Vasco da Gama por Gaspar Correia (b) no Livro de Lisuarte de Abreu (c) por Resende	p.48
Figuras 17a _ Retrato de Vasco da Gama, AMOG; 17b Retrato de Vasco da Gama da Câmara do Senado; 17c Radiografia do retrato da Fig. 17a; 17d Radiografia do retrato da Fig. 17b	p.49
Figuras 18 a, b e c _Gravuras de Manuel Godinho de Erédia.	p.51
Figura 19a _Pormenor da Casa da Pólvora e Palácio de Panelim; Figura 19b Detalhe da planta, assinalando as duas salas do Dossel.....	p.57
Figura 20 _ Vista do Palácio de Pangim sobre o Rio Mandovi. Aguarela de John Johnson...	p.59
Figura 21a _Igreja e Convento de São Caetano, 1962; Figura 21b _Convento de São Caetano, 2019	p. 68
Figuras 22 a-e _Reproduções do retrato de D. Francisco de Almeida, ilustrando a evolução da composição com as várias intervenções.....	p.71
Figuras 23 a-b _ Palácio do Governo de Goa e Sala do Governo	p. 72
Figura 24 _ Edifício do Instituto José de Figueiredo.	p.75

Figura 25 _Exposição dos Vice-Reis de Goa; 1956	p.75
Figuras 26 a-d _Processo de restauro do retrato de Afonso de Albuquerque no IREOA.	p.78
Figura 27 a _AMVG Após a remodelação dos anos 70. Figura 27 b _Vista atual	p.82
Figura 28 _Miguel Mateus analisa no LJF os exames de área	p.89
Figura 29a _Radiografia do retrato de Nuno da Cunha.. Figura 29b _Verso do mesmo retrato, Créditos: HERCULES; LJF/DGPC	p.105
Figura 30 _Retrato de D. João de Castro, Goa. Pormenor do verso	p.105
Figura 31a _Retrato de D. Francisco de Almeida, MNAA, Luz Visível; Figuras 31c-d _Pormenores da radiografia; Figura 31b _Reprodução do retrato de D. Francisco de Almeida, n' <i>O Livro de Lisuarte de Abreu</i>	p. 106
Figura 32a _Retrato de Nuno da Cunha, AMVG, Luz Visível, Figuras 32c-d _ Pormenores da radiografia; Figura 32b _ Reprodução do retrato de Nuno da Cunha, nas <i>Lendas da Índia</i> ...p.	106
Figura 33 _Retrato de D. Filipe II de Espanha, Ticiano, c. 1551-54.....	p. 107
Figura 34 _Pormenor da garnitura dita de D. Manuel I, atribuída ao mestre armeiro milanês Niccolò Silva (doc. 1511-1549), Musée de l'Armée	p. 107
Figura 35a _Retrato de Diogo Lopes Sequeira, AMVG. Pormenor do processo de eliminação de repintes na OBPA. Figura 35b _ Pormenor da mesma zona após a intervenção; Figuras 35c e d _Pormenor do mesmo retrato, em luz visível e sob exposição a fluorescência de UV.....	p. 109
Figura 36 _Retrato de D. Francisco de Almeida, MNAA (da esq. para a direita): Pormenor do rosto durante o processo de eliminação de repintes na OBPA; Pormenor da mesma zona em luz visível, fluorescência de UV e radiografia X	p. 109
Figura 37 . Retrato de Diogo Lopes Sequeira, Mapa de pontos EDXRF da zona superior....	p. 110
Figura 38 _Retrato de D. Francisco de Almeida, Mapa de pontos EDXRF da zona superior....	110
Figura 39a e b _Retrato de D. João de Castro durante a intervenção na OBPA.....	p. 111
Figura 40a _Mapa de pontos EDXRF, retrato de D. João de Castro.....	p. 113
Figura 40b _ Reprodução do retrato de D. João de Castro n' <i>O Livro de Lisuarte de Abreu</i> , 1560.....	p. 113
Figura 41a _Radiografia do retrato de Jorge Cabral assinalando a localização dos pormenores da Figura 41a.1 (avambrços) e Figura 41a.2 (joelho); Figura 41b e c _ Reproduções do mesmo retrato n' <i>O Livro de Lisuarte de Abreu</i> e n' <i>O Livro do Estado da Índia Oriental</i>	p. 116
Figura 42a _Retrato de Jorge Cabral. Pormenor do equipamento de XRF ELIO durante o processo de análise; Figura 42b _Pormenor de Fotografia de Luz Rasante da zona superior	p. 117
Figura 43 _ Reporte de elementos identificados no retrato de Jorge Cabral por XRF ELIO...p.	117
Figura 44a _Retrato de Jorge Cabral. Mapa de pontos EDXRF. Figura 44b _ Pormenor da localização dos pontos JC9, JC10 e JC13.....	p. 118

Figura 45 _Verso do retrato de Fernão Telles de Menezes, AMVG.....	p. 121
Figura 46a-b _ Retrato de D. Francisco Coutinho, verso e frente, AMVG.....	p. 121
Figura 47a Reprodução do retrato de Fernão Telles de Menezes por Resende (1646); Figura 47b _Radiografia do retrato de FTM, com marcação da localização dos pormenores das Figs.47b1 e 47b2; 47b1 _zona vermelha, pormenor da decoração da couraça e da mão que segura a insígnia militar; 47b2 _pormenor do escudo de armas, com marcação de linhas que sugerem o formato ovalado do escudo original; 47b3 pormenor da insígnia da Ordem de Cristo colocada na capa; 47b4 Pormenor da zona superior da pintura, com marcação de letras originais.....	p. 122
Figura 48a _Reprodução do retrato de D. António de Noronha por Resende (1646). Figura 48b _Retrato de D. António de Noronha, pormenor da zona do ombro esquerdo; Figura 48c _Esquema com a marcação das linhas subjacentes sobre a fotografia.....	p. 122
Figura 49a Reprodução do retrato de Nuno da Cunha por Resende (1646). Figura 49ab Retrato de Nuno da Cunha, pormenor da radiografia na zona do rosto	p. 124
Figura 50a _Reprodução do retrato de Lopo Soares de Albergaria n' <i>O Livro de Lisuarte de Abreu</i> , 1560. Figura 50b _Por Pedro Barreto de Resende, 1646; Figura 50c _Radiografia do rosto; Figura 50d _Imagem do relatório de restauro	p. 124
Figura 51a _Retrato de Lopo Soares de Albergaria, identificado como Afonso de Albuquerque, MNAA, Fotografia de Luz Visível com marcação das zonas de recolha de micro-amostras da zona superior. Figura 51b _RIV da zona do escudo, com marcação da zona de recolha da amostra AA1. Figura 51c _RX da mesma zona. Figura 51d _ O mesmo retrato, durante o processo de eliminação de repintes	p. 126
Figuras 52 a-d _ MO do corte estratigráfico da amostra AA1; Análise combinada de μ -FTIR e SEM-EDS	p. 126
Figura 53 a _Retrato de Nuno da Cunha, AMVG, pormenor de Luz rasante do canto superior direito; Figura 53b _ radiografia x da mesma zona Figura 53c _ Escudo de armas de Nuno da Cunha.	p. 127
Figura 54 _Análise elementar por mapeamento 2D de XRF no 3.º quartel do escudo de armas do retrato de Nuno da Cunha, AMVG.	p. 128
Figura 55 _Análise elementar por mapeamento 2D de XRF no 4.º quartel do escudo de armas do retrato de Nuno da Cunha, AMVG.....	p. 128
Figura 56a _ Retrato de Nuno da Cunha, AMVG, pormenor da radiografia na zona do escudo subjacente, com a marcação dos pontos de EDXRF (NC3, NC4 e NC8); Figura 56b _Pormenor do escudo na reprodução do retrato de Nuno da Cunha por José Delorme Colaço, 1841.....	p. 129
Figura 57 _Pormenores de micro-amostras recolhidas dos retratos de D. Francisco de Almeida e de Lopo Soares de Albergaria, zonas do traje preto (FA12 e AA7) e zonas da armadura (FA7 e AA6).	p. 130
Figura 58a _Reprodução do retrato de Nuno Álvares Botelho por Roncón (1890); Figura 58b _Retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG, Luz Visível; Figura 58c _Exame de RIV no mesmo retrato, com a marcação de linhas da composição subjacente, correspondente à reprodução.....	p. 132
Figura 59a _Retrato de Nuno Álvares Botelho, AMVG, Fotografia de Luz Rasante. Figura 59b _Pormenor do vestígio de uma insígnia militar cruciforme numa camada subjacente e a sua marcação.....	p. 133

Figura 60a _Reprodução do retrato de Afonso de Albuquerque por Resende (1646); Figura 60b _Pormenor da radiografia do retrato identificado como Nuno Álvares Botelho; Figura 60c _Pormenor da radiografia do mesmo retrato, revelando um nó na barba	p. 134
Figura 61a _Radiografia do retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG; Figura 61b _ Pormenor da zona do rosto, com a marcação dos vestígios existentes, observando-se a sobreposição de dois rostos.	p. 135
Figura 62a _Pormenor da radiografia do retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG. Figura 62b _Escudo de armas de Afonso de Albuquerque, segundo António da Silva no <i>Tesouro da Nobreza</i> , 1783	p. 135
Figura 63 _Retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG. Sobreposição da radiografia com a Fotografia Visível com a marcação dos pontos de análise de EDXRF.....	p. 136
Figura 64 _Verso do retrato de Nuno da Cunha, AMVG; Figura 65a-b _ Verso do retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG e esquema de assemblagem	p. 137
Figura 66a _Retrato de D. Francisco de Mascarenhas, MNAA Figura 66b _Reprodução do mesmo retrato por Resende	p. 140
Figura 67 _Retrato de Filipe II de Espanha, Anónimo.....	p. 140
Figura 68a _Retrato de Matias Albuquerque, AMVG; Figura 68b _Radiografia do mesmo retrato; 68c _Reprodução do mesmo retrato por Resende, 1646.....	p. 141
Figura 69 _Retrato de D. Sebastião, Alonso Sánchez Coello, 1575.....	p. 141
Figura 70 _Retrato de Filipe III de Espanha, Pantoja de la Cruz, 1606	p. 141
Figura 71 _Pormenor da radiografia do retrato de Matias de Albuquerque	p. 141
Figura 72 _Pormenor da radiografia do retrato de Matias Albuquerque, AMVG.....	p. 142
Figura 73a _Retrato de D. Miguel de Noronha, AMVG. Figura 73b _Reprodução do mesmo retrato por Resende, 1646.....	p. 142
Figura 74 _Retrato de D. João IV, José de Avelar Ribeiro, 1643.....	p. 143
Figura 75 _Retrato de D. Filipe IV, Diego Velasquez.....	p. 143
Figura 76a _Retrato de D. Miguel de Noronha, durante o processo de eliminação de repintes na OBPA, 1954-56; Figura 76b _RIV da zona superior do mesmo retrato.....	p. 144
Figura 77a _Retrato de D. Francisco de Mascarenhas, MNAA, c. 1584. Figura 77b _ Radiografia do mesmo retrato.....	p. 145
Figura 78 _ Amostra FM2, do retrato de D. Francisco de Mascarenhas.....	p. 146
Figura 79 _ Retrato de D. Francisco de Mascarenhas, com marcação das zonas de análise por EDXRF.....	p. 147
Figura 80a-b . Microscopia ótica do corte estratigráfico da amostra FM3 em luz visível e UV.....	p. 147
Figura 81 . Pormenor do traje de D. Francisco de Mascarenhas, MNAA.....	p. 149

Figura 82a _Pormenor do retrato de Matias de Albuquerque (c. 1597), AMVG, em Luz rasante, observando-se a marcação do escudo de armas subjacente. Figura 82b _Pormenor da radiografia da mesma zona, observando-se o escudo de armas completo.....	p. 150
Figura 83c _Análise elementar por mapeamento 2D de XRF no 3.º quartel do escudo de armas.....	p. 150
Figura 84a _Retrato de D. Miguel de Noronha, AMVG, Fotografia de Luz Visível; Figura 84b _Reprodução do mesmo retrato por Resende, 1646.....	p. 151
Figura 85a _Retrato de D. Miguel de Noronha, AMVG, com marcação de pontos de análise EDXRF; Figura 85b _RIV do mesmo retrato, observando-se as zonas de intervenção mais recentes do traje em cinza claro.....	p. 151
Figuras 86 _Retrato de Pedro Lencastre, AMVG.....	p. 153
Figuras 87 _Retrato de João Nunes da Cunha, AMVG.....	p. 153
Figuras 88 e 89 _Retratos de D. Francisco de Almeida e de D. Francisco Mascarenhas, MNAA, durante o processo de eliminação de repintes, 1953-57.	p. 155
Figura 90 _Pormenores do retrato de Manuel Coutinho, (atrib. 1591) AMVG.....	p. 156
Figura 91 _Retrato de António Pais de Sande, AMVG.....	p. 156
Figura 92 _Retrato de Vasco Coutinho, AMVG.....	p. 156
Figura 93a _Retrato de D. Francisco de Mascarenhas, c. 1584, MNAA, zona superior, com marcação das zonas de recolha de micro-amostras (ponto 8) e de análise por EDXRF (FM23); Figura 93b _Pormenor de vestígio de camada intermédia de tom claro, em Luz Visível e FUV.....	p. 157
Figura 94a-b _M-O. do Corte estratigráfico da amostra FM8 do retrato de D. Francisco de Mascarenhas.....	p. 158
Figura 95 a-b _Análise SEM-EDS da amostra FM8, do retrato de D. Francisco de Mascarenhas.....	p. 159
Figura 96 _Retrato de Matias de Albuquerque, AMVG. Pormenor da inscrição inferior capturada por radiografia.....	p. 159
Figura 97a _Retrato de D. Francisco Mascarenhas, AMVG; Figura 97b _Radiografia do mesmo retrato; Figura 97c _Pormenor da inscrição inferior.....	p. 160
Figura 98 _Retrato de Lopo Soares de Albergaria, identificado como Afonso de Albuquerque, MNAA. Pormenor da inscrição superior.	p. 161
Figura 99 _Retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG. Pormenor da inscrição inferior capturada por radiografia.....	p. 162
Figuras 100 a-c . Pormenores da RIV dos rostos dos retratos identificados como D. Francisco de Mascarenhas (a), Nuno Álvares Botelho (b) e Lourenço da Cunha (c), AMVG.....	p. 162
Figura 101 _Retrato de João Saldanha da Gama, c. 1733, AMVG.....	p. 163
Figura 102 _Retrato de Luís Caetano de Almeida, c. 1744, AMVG	p. 163
Figura 103 _Retrato de José Pedro da Câmara, c. 1779, AMVG.....	p. 164
Figura 104 _Retrato de Guilherme de Sousa Holstein, c. 1786, AMVG.....	p. 164

Figuras 105 a-b _Retrato de D. Miguel de Noronha durante a eliminação de repintes pela OBPA.....	p. 166
Figura 106 _Retrato de Vasco da Gama. Pormenor da sobreposição das legendas durante o levantamento de repintes pela OBPA e sua atribuição cronológica por cores.....	p. 167
Figura 107 _RIV do retrato de Matias de Albuquerque, pormenor das inscrições inferiores..	p. 168
Figura 108 _Verso do retrato de Matias de Albuquerque, com pormenor da inscrição.....	p. 169
Figura 109 _Reprodução do retrato de Matias de Albuquerque, por Roncón, com pormenor da inscrição.....	p. 169
Figura 110a _RIV do retrato de D. Duarte de Menezes, c. 1588, AMVG; Figura 110b _Reprodução do mesmo retrato por Resende, c. 1646.....	p. 170
Figura 111 _Retrato de Manuel Sousa Coutinho, c. 1591, AMVG, com pormenor do pendente da Ordem de Cristo e decoração fitomórfica na armadura.....	p. 171
Figura 112a . RIV do retrato de D. Pedro Mascarenhas, c. 1555, AMVG; Figura 112b . Pormenor de decoração vegetalista nas mangas e de linhas paralelas no bordo do pelote. Figura 112c . Pormenor de decoração tracejada e em setas na coxeira da armadura.....	p. 171
Figura 113a . Retrato de Ayres de Saldanha, c. 1605, AMVG; Figura 113b . Reprodução do mesmo retrato por Roncón, c. 1890; Figura 113c Reprodução do mesmo retrato por Resende, c. 1646.	p. 172
Figura 114 _ Retrato de D. Francisco da Gama, c. 1600, AMVG, pormenor da meia-armadura, com decoração vegetalista.....	p. 172
Figura 115 _Retrato de André Furtado de Mendonça, c. 1609, AMVG, pormenor da meia-armadura, com decoração geométrica.....	p. 172
Figura 116 _ Retrato de D. Rodrigo da Silveira, c. 1656, AMVG, pormenor da meia-armadura.....	p. 173
Figura 117 _Retrato de Manuel Mascarenhas Homem, c. 1661, AMVG, pormenor da meia-armadura.....	p. 173
Figura 118 _RIV do retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG, com a marcação de linhas da composição subjacente e a indicação dos pontos de exame por EDXRF.....	p. 174
Figura 119 _Reprodução do retrato de Nuno Álvares Botelho por Roncón (1890).	p. 174
Figura 120 a-c _Retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG, (a) sob Luz rasante, (b) RIV e (c) Radiografia.	p. 175
Figura 121 _Análise elementar por mapeamento 2D de XRF na insígnia da Ordem de Cristo do retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG.....	p. 175
Figura 122 a-b _Retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG. Sobreposição de RIV com Luz Visível e marcação de pontos de análise por EDXRF.....	p. 176
Figura 123 _Retrato identificado como Francisco Mascarenhas, AMVG. Sobreposição RIV com Luz Visível e marcação de pontos de análise por EDXRF.....	p. 178

Figura 124a _Retrato de Miguel de Noronha, AMVG, zona inferior, com marcação dos pontos de análise por EDXRF; Figura 124b _RIV da zona da legenda.....	p. 180
Figura 125 _Pormenor da assinatura de Gomes da Costa.....	p. 181
Figura 126a _Reprodução do retrato de Jorge Cabral por Roncón, c. 1890; Figura 126b _Retrato de Jorge Cabral, c. 1560, AMVG; Figura 126c _Reprodução do retrato de Jorge Cabral por Gomes da Costa, c. 1894.....	p. 182
Figura 127a _Reprodução do retrato de João da Silva Teles de Menezes por Roncón, c. 1890; Figura 127b _Retrato de João da Silva Teles de Menezes, c. 1560; Figura 127c _Reprodução do mesmo retrato por Gomes da Costa, c. 1894.	p. 182
Figura 128a _Retrato de Diogo de Menezes, c. 1581, AMVG; Figura 128b _RIV do mesmo retrato; Figura 128c _Reprodução do retrato de Diogo Menezes por Roncón, c. 1890.....	p. 183
Figura 129a _Retrato de Fernão Telles de Menezes, c. 1581, AMVG, zona da legenda inferior de Gomes da Costa; Figura 129b _RIV da mesma zona.....	p. 184
Figura 130 _Verso do retrato de Fernão Telles de Menezes, pormenor da inscrição.	p. 184
Figura 131 _Verso do retrato de Jorge Cabral, pormenor da inscrição.....	p. 184
Figuras 132, 133 e 134 _Pormenor dos retratos de Jorge Cabral, de Nuno da Cunha e de Matias de Albuquerque, AMVG, com localização dos pontos de análise por EDXRF.....	p. 185
Figura 135a _Retrato identificado como Francisco Mascarenhas, AMVG, com marcação de pontos de análise por EDXRF; Figura 135b _Radiografia X do mesmo retrato, com localização dos pontos de análise por EDXRF.	p. 188
Figura 136 _Retrato de Jorge Cabral, c. 1560, AMVG, zona da legenda inferior de Gomes da Costa, com marcação dos pontos de análise por EDXRF; Figura 137 _Retrato de Nuno da Cunha, c. 1547, AMVG, com marcação dos pontos de análise por EDXRF na legenda de Gomes da Costa.	p. 189
Figura 137 _Verso do retrato de D. Francisco de Almeida, c. 1547, MNAA.....	p. 191
Figura 138 _Verso do retrato de D. Francisco Mascarenhas, c. 1584, MNAA.....	p. 191
Figuras 139 a-c _Retrato de D. Francisco de Almeida, c. 1547, MNAA. Antes, durante e após a intervenção da OBPA (1953-56)	p. 193
Figuras 140 a-c _Retrato de Diogo Lopes de Sequeira, c. 1547, AMVG. Antes, durante e após a intervenção da OBPA (1953-56).....	p. 193
Figuras 141 a-c _Retrato de D. João de Castro, c. 1547, AMVG. Antes, durante e após a intervenção da OBPA (1953-56)	p. 194
Figuras 142 a-c _Retrato de Vasco da Gama, c. 1581, AMVG. Antes, durante e após a intervenção da OBPA (1953-56)	p. 195
Figuras 143 a-c _Retrato de Miguel de Noronha, c. 1635, AMVG. Antes, durante e após a intervenção da OBPA (1953-56)	p. 195
Figuras 144 a-c _Retrato de Lopo Soares de Albergaria, identificado como Afonso de Albuquerque, c. 1581, MNAA.....	p. 196

Figuras 145 a-c _Retrato de Lopo Soares de Albergaria, identificado como Afonso de Albuquerque, c. 1581, MNAA. Durante e após a intervenção da OBPA (1953-60)	p. 197
Figuras 146 a-c _Retrato de D. Francisco de Mascarenhas, c. 1584, MNAA. Antes e durante a intervenção da OBPA (1957-60) e estado atual.....	p. 198
Figura 147 _Retrato de Lopo Soares de Albergaria, identificado como Afonso de Albuquerque, c. 1584, MNAA, com a localização das zonas de recolha de micro-amstras.....	p. 199
Figura 148 a-b _Retrato de Lopo Soares de Albergaria, identificado como Afonso de Albuquerque, c. 1584, MNAA e sobreposição de Fotografia de Luz Visível com RX, com a localização das zona de recolha da micro-amostra AA4.....	p. 200
Figura 149a _Retrato de Lopo Soares de Albergaria, identificado como Afonso de Albuquerque, c. 1584, MNAA. Microscopia ótica da micro-amostra AA4, na zona da barba e mapeamento da análise elementar por SEM-EDS.....	p. 200
Figura 149b _Mapeamento da análise por SEM-EDS da Micro-amostra AA4.....	p. 200
Figura 150 a-b _Retrato de Lopo Soares de Albergaria, identificado como Afonso de Albuquerque, c. 1584, MNAA.....	p. 201
Figura 151a-b _Retrato de Lopo Soares de Albergaria, identificado como Afonso de Albuquerque, c. 1584, MNAA, com localização da zona de recolha da micro-amostra AA8 e respetiva microscopia ótica.....	p. 201
Figura 152c-f _Mapeamento da análise por SEM-EDS da Micro-amostra AA4.....	p. 202
Figura 153a Retrato de Francisco de Almeida, c. 1547, MNAA, com localização da zona de recolha das micro-amstras FA6, FA4 e FA1 e respetiva microscopia ótica.....	p. 203
Figura 153b _Mapeamento da análise elementar por SEM-EDS da amostra FA1, da zona da legenda inferior.....	p. 203
Figura 153c _Mapeamento da análise elementar por SEM-EDS da amostra FA, da zona do traje.....	p. 204
Figura 154a Retrato de D. João de Castro durante intervenção de conservação pelo <i>senior modelator</i> do ASI, Sudhir Wahg; AMVG, 2015; Figura 154b . Verso do mesmo retrato, com pormenor de massas de preenchimento.....	p. 205
Figura 154c _Retrato de D. João de Castro, canto superior esquerdo, em Luz Visível e RIV, com a marcação das integrações mais recentes.....	p. 206
Figura 155a _Pormenor do Retrato de Diogo Lopes de Sequeira, canto superior esquerdo, em 2011; Figura 155b , a mesma zona, em 2019, com a lacuna preenchida e integrada; Figura 155c _FUV da mesma zona.....	p. 206
Figuras 156 e 157 . FUV do retrato de Jorge Cabral e do retrato de Matias de Albuquerque..	p. 207
Figuras 158a-c . Verso do retrato de D. Jerónimo de Azevedo, AMVG, com marcação de zonas em destaque.....	p. 213
Figuras 159 . Retrato de Fernão Albuquerque, AMVG, com pormenor da zona em redor do escudo de armas.....	p. 215

Figura 160. Vista aérea de Velha Goa, assinalando a amarelo o Convento de S. Francisco e a Igreja do Espírito Santo.....	p. 218
Figura 161_ Igreja do Espírito Santo e Convento de São Francisco durante a monção	p. 218
Figura 162_ Entrada do AMVG.....	p. 218
Figuras 163 e 164_ Galerias 6 e 7 do AMVG.	p. 219
Figuras 165-167_ Sessão inaugural do Workshop <i>Old Goa Revelations</i> e imagens das sessões do OGR com interação entre os coordenadores e a equipa do ASI	p. 233-234
Figura 168a_ Proposta de painel expositivo para colocar junto do retrato de Nuno da Cunha.....	p. 236
Figura 168b_ Pormenor da folha lateral esquerda do painel expositivo para colocar junto do retrato de Nuno da Cunha.....	p. 236
Figura 168c_ Pormenor da folha central do painel expositivo para colocar junto do retrato de Nuno da Cunha.....	p. 237
Figura 168d_ Pormenor da folha lateral direita do painel expositivo para colocar junto do retrato de Nuno da Cunha.....	p. 237
Figura 169a Retratos de Lopo Soares de Albergaria e de D. Francisco de Mascarenhas na exposição temporária <i>Museu das Descobertas</i>	p. 240
Figuras 169b-e Algumas das passagens do vídeo dedicado à interpretação dos retratos....	p. 241
Figura 170 a-d. (a) Retrato de Jorge Cabral em Luz Visível; (b) Radiografia do mesmo retrato; (c) Exercício de reconstituição cromática da radiografia; (d) Reprodução do mesmo retrato por Resende, c. 1646.....	p. 243
Figura 171_ Exercício de reconstituição cromática da radiografia do retrato de Jorge Cabral.....	p. 245

LISTA DE TABELAS

Tabela I_ Esquema da metodologia multidisciplinar adotada no projeto OGR	p.95
Tabela II_ Relação de retratos selecionados para o estudo integrado e técnicas analíticas utilizadas.....	p.97
Tabela III_ Equipamento e condições experimentais utilizadas no Workshop OGR Sessions.	p.99
Tabela IV_ Tipologias de assemblagens dos suportes lenhosos da primeira série.....	p.103
Tabela V _ Tipologias de assemblagens dos suportes lenhosos da segunda série	p.115
Tabela VI_ Tipologias de assemblagens dos suportes da terceira série	p.121
Tabela VII_ Tipologias de assemblagens dos suportes da série Filipina	p.139

Tabela VIII _Resultado da análise por μ -FTIR da micro-amostra FM2. Retrato de D. Francisco de Mascarenhas, MNAA.....	p.146
Tabela IX _Tabela-resumo da interpretação das camadas de intervenção e renovação.....	p.208
Tabela X _Opção A_ Eliminação do repinte de Gomes da Costa.....	p.224
Tabela XI _ Opção B_ Eliminação dos repintes do século XIX (1824-39)	p.225
Tabela XII _Opção C_Eliminação dos repintes do século XVIII	p.226
Tabela XIII _Opção D_Eliminação de todos os repintes	p.227
Tabela XIII _Objetivos e conceito do projeto <i>Old Goa Revelations</i>	p.248

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 _ Reporte dos elementos Au, Hg, Pb e Zn no retrato de Diogo Lopes Sequeira....	p. 110
Gráfico 2 _ Reporte dos elementos Au, Hg, Pb e Zn no retrato de Francisco de Almeida....	p. 110
Gráfico 3 _ Reporte dos elementos Cu, Hg e Zn no retrato de D. João de Castro.....	p. 113
Gráfico 4 _Espectro de análise por EDXRF dos pontos JC9, JC10 e JC13	p. 118
Gráfico 5 _ Espectro de análise por EDXRF dos pontos NC3, NC4 e NC8	p. 129
Gráfico 6 _Reporte do elemento mercúrio (Hg) no retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, por EDXRF.....	p. 136
Gráfico 7 _Reporte do elemento cobre (Cu) no retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, por EDXRF.....	p. 136
Gráfico 8 _Reporte do elemento manganês (Mn) no retrato identificado como Nuno Álvares Botelho por EDXRF.....	p. 136
Gráfico 9 _Reporte do elemento chumbo (Pb) no retrato de D. Francisco de Mascarenhas por EDXRF.....	p. 145
Gráfico 10 _Análise por μ -FTIR da camada C1 (Amostra FM2) do retrato de D. Francisco de Mascarenhas, MNAA.....	p. 146
Gráfico 11 _Reporte de Hg no retrato de D. Francisco Mascarenhas por EDXRF	p.147
Gráfico 12 _Reporte de Co e Cu no retrato de D. Francisco Mascarenhas por EDXRF.....	p.147
Gráfico 13 _Espectro do reporte elementar do ponto de análise EDXRF n.º 17, assinalando o pico do Cobalto.....	p.147
Gráfico 14 _Reporte dos elementos cádmio (Cd), Titânio (Ti) e Zinco (Zn) identificados por EDXRF na zona do traje do retrato de D. Francisco de Mascarenhas, MNAA.....	p.149
Gráfico 15 _ Reporte da análise por EDXRF dos elementos cobre (Cu), ouro (Au) e mercúrio (Hg) no retrato de D. Miguel de Noronha, AMVG.....	p. 152

Gráfico 16_ Reporte de análise por EDXRF no ponto FM23 do retrato de D. Francisco de Mascarenhas, MNAA.....	p. 158
Gráfico 17. Análise SEM-EDS e respetivo espetro da amostra FM8 do retrato de D. Francisco de Mascarenhas.....	p. 159
Gráfico 18_ Reporte por EDXRF dos elementos ferro (Fe) e zinco (Zn) no retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG.....	p. 177
Gráfico 19_ Reporte por EDXRF dos elementos cádmio (Cd) e crómio (Cr) no retrato identificado como Nuno Álvares Botelho, AMVG.....	p. 177
Gráfico 20_ Reporte por EDXRF dos elementos chumbo (Pb) e zinco (Zn) no retrato identificado como Francisco de Mascarenhas, AMVG.	p. 179
Gráfico 21_ Reporte por EDXRF dos elementos ferro (Fe) e mercúrio (Hg) no retrato identificado como Francisco de Mascarenhas, AMVG.	p. 179
Gráfico 22_ Reporte por EDXRF dos elementos crómio (Cr) e cobre (Cu) no retrato identificado como Francisco de Mascarenhas, AMVG.....	p. 179
Gráficos 23 e 24_ Reporte por EDXRF dos elementos no fundo e legendas do retrato de Miguel de Noronha.....	p. 180
Gráfico 25_ Espectro do reporte elementar por EDXRF dos pontos JC14 e NC1.....	p.186
Gráfico 26_ Espectro do reporte elementar por EDXRF dos pontos MA19, MA20 e MA21..	p.186
Gráfico 27_ Espectro do reporte elementar por EDXRF dos pontos NA6, NA12, NA19 e NA20.....	p.186
Gráfico 28_ Reporte por EDXRF dos elementos Mn e Ba no retrato identificado como Francisco de Mascarenhas, AMVG.....	p.188
Gráfico 29_ Espectro do reporte elementar por EDXRF dos pontos JC3, JC4, JC5.....	p.189
Gráfico 30_ Espectro do reporte elementar por EDXRF dos pontos JC1 e JC2 do retrato de Jorge Cabral e do ponto NC23, do retrato de Nuno da Cunha.....	p.189